الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس



الأستاذ الدكتور
عادل نذير بيري الحساني
جامعة كربلاء - كلية التربية

دار الرضوان للنشر والتوزيع
مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
www.redwanpublisher.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس

الأسلوبية الصوتية

في شعر أدونيس

الأستاذ الدكتور
عادل نذير بيري الحساني
جامعة كربلاء – كلية التربية

الطبعة الأولى
2012 م – 1433 هـ

دار الرضوان للنشر والتوزيع

مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2011/3/1140)

416
الحساني، عادل نذير
الأسلوبية الصوتية في شعر ادونيس/ عادل نذير الحساني.- عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2011.
(280) ص
ر.أ: 2011/3/1140
الواصفات: بحور الشعر العربي// الشعر العربي// القوافي// اللغة العربية

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى
2012م – 1433هـ

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع، نشر، توزيع
الفرع الاول: العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور
الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما.
نقال: 009647801233129 / 009647803087758
E - Mail :alssadiq@yahoo.com

دار الرضوان للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية – عمّان – العبدلي
هاتف: 1/5/79 36 465 6 962 +
فاكس 41 36 465 6 962 +
e-mail: info@redwanpublisher.com
www.redwanpublisher.com

ISBN 978-9957-76-064 -9

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَأَيَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

الروم 22

الإهداء

إلى:

أم مرتضى وزهراء فقد قاسمتني فضاء لم تزل فيه ترفرف بيارق المجاعة

عادل

بسم الله الرحمن الرحيم

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي) المقدمة من الطالب (عادل نذير بيري الحساني) جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة القادسية، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع:

الأستاذ المساعد الدكتور

عباس محمد رضا

التاريخ : / / 2001

بناء على التوصيات المتوافرة لدي أرشح هذه الرسالة للمناقشة :

التوقيع :

الأستاذ المساعد الدكتور

عبد الإله علي جويعد

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / 2001

شكر وعرفان

- إلى أخوتي قرة عيني، فما زال صنيعهم يجعلني لهجا بذكرهم.

- وأجد لزاما علي أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى مجلس كلية الآداب ممثلا بشخصية عميدها الأستاذ الدكتور نائل حنون لرعايته العلمية ولدوره في تأصيل البحث والى مجلس قسم اللغة العربية ممثلا بشخصية رئيس القسم الدكتور عبد الإله علي جويعد.

- وأتقدم بالشكر والتقدير إلى العاملين في وحدتي (الشؤون العلمية) و(المكتبة) في كلية الآداب.

- كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى المهندس ميثم عبد الحسين صاحب مكتب (الغدير) للطباعة الليزرية على تعاونه في طبع الرسالة.

- واجد من الوفاء أن أزجي عرفاني إلى أخوتي الباحثين الذين شاطروني هم البحث وأخص منهم بالذكر (جاسم شاهين، تراث حاكم، بشير عبد زيد، حسن غانم، عمار المسعودي، دوهان محمد دوهان، عبد الكاظم جبر، واثق غالب، حربي نعيم، حامد سرمك، رواء إنعاس، خولة صالح، والأخت العزيزة نبأ عبد الأمير.

الفهرس

الفصل الأول

الأداء الأسلوبي في المستوى الوزني والتفعيلي

الفصل الثاني

الأداء الأسلوبي في مستوى القافية والمستوى الفونيمي

الفصل الثالث

الأداء الأسلوبي في المستوى التركيبي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في إيصال الانفصال، أي نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه.والانفصال عن الكلي القمعي يحقق للنفي والرفض أن يكونا علامة الأصالة والجدة[1]؛ واحسب إن أدونيس كان قادرا على مغادرة أبواق الجوقة والتصويت في ناي منفرد والفردي الواحد المتوحد، ومكامن ذلك الانفراد كانت في لغته التي تبدت لنا هيمنته عليها من خلال الإذعان المعجمي للمفردات المستخدمة التي تتلون ومضمونية النص الحاضر فيه. مما يعطي لها فرصة التفتح عن إمكانياتها ومضمراتها المعجمية فيبلغ شعره في ضوء ذلك ((الرصانة الأسلوبية والتحاور التمثيلي بين الأسلوب والمضمون بين اللفظ وفحواه. فقد كان التراص الأسلوبي بتماسك النسيج الداخلي للعبارة الشعرية هي السمة الأولى لشعر أدونيس))[2].

ولم يثر شاعر ـ غير أدونيس ـ من شعراء العربية ما أثير من خلافات وآراء حول قيمة شعره؛ غير أن تفخيم تجربته الشعرية خطأ مثلما التقليل منها خطا أيضا. والصواب إن تجربة أدونيس شعرا وفكرا إنمازت بخصائص الظاهرة ـ بلا شك ـ فلا نستطيع وهذه الحال تجاهل حجم تلك الظاهرة لان أدونيس فاعل ومؤثر في الاتجاهات الشعرية العربية المعاصرة، وتجربته الشعرية بانتظار من يزيل التراكم اللغوي عن جذورها، كما أنها بانتظار الناقد الذي ينصف القصيدة والحداثة والمتلقي بعيدا عن التعصب والسلفية[3].

---

(1) ينظر الثابت والمتحول، صدمة الحداثة: 251.

(2) قيمة أدونيس يوسف اليوسف، مجلة المعرفة: 128.

(3) ينظر دراسات في الشعر السوري الحديث: 38.

ولا ازعم أنني الناقد المنتظر؛ ولكن أرى أن شيئا مما ذكر آنفا هو من واجب النقد الأدبي الحديث ليضع ما يؤشر فرادة الشعر عند أدونيس، وما زال قلبي عامرا بالرغبة في هذا المجال ـ النقد الأدبي ـ كما أنني انشغلت في المرحلة الرابعة من الدراسة الجامعية في الكتابة عن مسائل الشعرية في قصيدة النثر العربية؛ وبقيت ـ منذ ذلك الوقت ـ استشعر سحرية ما علق في ذاكرتي من نصوص لأدونيس لم يتحقق لي أن أقفعلى مفتاح لمغاليقها آنذاك.

ولاننا نجد الموضوع ((أكثر تعقيدا واحتمالات الاختيار اشد قوة))[1] في نصوص أدونيس مما يحقق لها الكينونة الأسلوبية؛ فقد شرعنا بالتماس ما ينهض بهيكلية منهج نستطيع من خلاله تصنيف المؤشرات الأسلوبية ـ خاصة ـ الصوتية بعد وصف النص وإحصاء ظواهره ولم تكن الإحصاءات المعمول بها في النص تبتغي الحصر ـ بقدر ما كانت تهيئ للمتغيرات الأسلوبية ولاسيما الصوتية منها ـ النهوض إلى مستوى الخصائص الأسلوبية.

وتجدر الإشارة إلى أننا شرعنا بالبحث في هذا الموضوع ولم يكن بين ايدينا محاولة سابقة ليس في حدود المنهج (= الأسلوبية الصوتية) بل وحتى في حدود أدونيس بوصفه ـ شاعرا ـ مشروع بحث أكاديمي، وإذا كنا لا نجزم في ذلك على صعيد الوسط الأكاديمي العربي وخاصة فيما يخص (الأسلوبية الصوتية) فاننا نكاد نجزم في ذلك على صعيد الوسط الأكاديمي العراقي إذ مما لا شك فيه إن هذا البحث كتب ولم يكن بين يدي الباحث دراسة تسبقه إليه لا في حدود أدونيس الشعرية ولا في حدود (الأسلوبية الصوتية).

ولا تعدو الدراسات الإيقاعية الا أن تكون تأطيرا للتجربة الشعرية في حدود الوزن والقافية أو في حدود ما هو داخلي أو خارجي من الإيقاع دون محاولة الولوج إلى صلب الممارسة الصوتية للشاعر وتحديد الهياكل الصوتية المعتمدة في ضوء ضوابط صوتية دقيقة ومحاولة كشف ما ينجم عن ذلك من صدى دلاليفي حدود تجربة شعرية ناضجة ومتكاملة،

---

(1) الأسلوب والأسلوبية، هاف: 25.

وإذا كنا نلتقي في بعض مفردات المنهج مع بعض مفردات الدرس الإيقاعي لنتاج شعري معين فإننا لانلتقي إلا في حدود الخطوط العامة وننفرد في طبيعة النظرة الأسلوبية.

ولقد وقع الاختيار على ديوان (أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس لأنه يمثل مرحلة ظهور شكل القصيدة الأدونيسية، وبذلك نستطيع الكشف عن أوليات الأسس الصوتية لتجربة أدونيس الشعرية،لاسيما والديوان من بواكير تجربته الشعرية ويقع ذلك الديوان في سبعة أقسام. الست الأولى منها تبدأ بـ (مزمور) هو عبارة عن قصيدة نثرية يقدم فيها الشاعر ((جوهر

الروح السائدة في قصائده))[1]. أما القسم السابع فكله مرثيات من طراز خاص. وقد استثنت هذه الدراسة المزامير الستة - إلا في حدود رسم خارطة الديوان الشكلية - تاركة ذلك لمن يريد الخوض في النتاج النثري لأدونيس؛ وأسماء تلك الأقسام السبعة هي: -

((فارس الكلمات الغريبة، ساحر الغبار، الإله الميت، ارم ذات العماد، الزمان الصغير، طرف العالم، الموت المعاد)).

ولو تمثلنا منهج هذه الدراسة فهو على الوجه الآتي: -

- التمهيد وقد جاء في ثلاث فقرات.
- مفاهيم أولية، وفيها عرض المفاهيم التي ينبغي للباحث الإحاطة بها، مثلما ينبغي للمطلع أن ينطلق منها وهذه المفاهيم هي: - الأداء، الصوت، الوزن، الإيقاع، أغاني، مهيار، أدونيس.

أ- الأسلوبية الصوتية، وهنا رسم لحدود وطبيعة الأسلوبية الصوتية، وكشف من وجهة نظر الباحث عن إشكالية البحث في الأسلوبية الصوتية لما مكتوب والكيفية التي يمكن بها تجاوز تلك العقبة.

---

(1) مع الشعراء: 86.

ب- أغاني مهيار الدمشقي في الدراسات السابقة، وفي هذه الفقرات عرض لأهم ما تيسر لدينا من دراسات نقدية تناولت الديوان بالوصف والتحليل.

ثم تمخضت الدراسة التطبيقية عن الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي عن ثلاثة فصول يسبق كل فصل منها توطئة، والفصول هي: ـ

- الفصل الأول: ـ الأداء الأسلوبي في المستوى الوزني والتفعيلي، وكان في مبحثين:

الأول: في المستوى الوزني.

الثاني: في المستوى التفعيلي.

وفي المبحث الأول من هذا الفصل كشفنا عن الأوزان المتداولة وحددنا المهيمن منها في ضوء انتشار النصوص المنسربة عليه، وبينا ما تداخل من هذه الأوزان، وقدمت الأوزان المتداولة من خلال سياق كل منها وملاءمته الصوتية لما يؤديه من ثيمات موضوعية.

اما المبحث الثاني فقد رسم خارطة صوتية للتفعيلات المستخدمة في المتن وبيان ما التحق بهذه التفعيلات من تحولات عروضية. هيأت لكل تفعيلة سياقيا صوتيا يحتوي على ظواهر صوتية تترتب في ضوئها هيكليات زمنية ومدى تساوق كل ذلك مع دلالات المفردات الحاملة لهذه الظواهر الصوتية المختارة.

- الفصل الثاني: ـ الأداء الأسلوبي في مستوى القافية والفونيم ويضم مبحثين: ـ

الأول: الفضاء الصوتي.

الثاني: أنماط القافية.

وفي المبحث الأول انشغل البحث في كشف الفضاء الصوتي للمتن المدروس من خلال روي قافيته باعتبارها ركيزة صوتية يصب الشاعر فيها جل اهتمامه وتمكنا من

ذلك حسب مفردات معينة في ضوء التردد الفونيمي والمجموعات الصوتية أولا ثم في ضوء الحركات الإعرابية وخلصنا فيها إلى اقتراح لتنميط القصيدة الأدونيسية في ضوء الحركة الإعرابية للروي وقد كشفنا الفضاء الصوتي للنص من خلال ظاهرتي الإشباع والمد، ثم السكون بوصفها مؤشرا أسلوبيا من مؤشرات حركة الروي في القوافي المستخدمة عند أدونيس، ثم قدم البحث تفسيرا صوتيا لما أجراه الشاعر على فونيم (الهاء) باعتباره من ملحقات القافية التي تشبث بها النص حتى ارتقى إلى مستوى الخاصية الأسلوبية، ثم لم تكن (دائرة) السكون مجرد رمز صوتي تدل على انقطاع الحركة وإنما ظهرت لها مرجعيات تستوطن وجدان الشاعر فعكس ذلك نتاجه الشعري وفي هذه الفقرة إشارة لما يتمتع به النص الأدونيسي من خصائص تثير القارئ وتدفعه إلى ما يمكن أن نسميه بـ (الميتاصوت). ثم خلص المبحث إلى جدولين الأول يلخص حركات الروي والثاني يكشف عن الأصوات السابقة (للهاء) وقد انشغل المبحث الثاني من هذا الفصل في كشف أنماط القافية وهي أنماط شكلية تؤسسها أصوات روي القافية وتكشف عن تعالق دلالي بين المفردات الحاملة لتلك الأصوات وهذه الأنماط هي القافية المتعانقة، المتراسلة، المتقاطعة والمتوالية، والمتداخلة، والمتشابكة ثم خلصنا إلى جدول يبين إعداد أنماط القوافي ونسبها.

- الفصل الثالث: ـ الأداء في المستوى التركيبي. وهو في مبحثين: ـ

الأول: التوازي.

الثاني: التكرار.

وبعد ان كشفنا الفرق بين التوازي والتكرار في توطئة هذا الفصل جاء المبحث الأول منه ليكشف عن الأثر الصوتي للمتواليات المتوازية في النص ومدى ما يترتب على ذلك من نمو دلالي يؤكد موضوعية التوازي ويبرر عمد الشاعر إليه. وكانت أنماط التوازي: التوازي النحوي ـ صرفي، التوازي الأحادي، التوازي المتقابل.

اما المبحث الثاني فقد انشغل بالتكرار إجراء أسلوبيا استطعنا تأطيره بأنماط معينة ثم بينا طبيعة ميل الشاعر وحدوده إلى أنماط التكرار: ـ وهي تكرار البداية والتكرار اللفظي والنهاية والعبارة والتكرار الاشتقاقي والتكرار الطرفي.

ثم عززنا البحث بخاتمة ونتائج .

ختاما أجدني مدينا لكثيرين بالشكر والعرفان فلصديقي الدكتور سرحان جفات سلمان، عظيم عرفاني بالجميل فقد كان وراء اختياري لهذا الموضوع، ولأستاذي الدكتور جواد كاظم عناد، خالص الامتنان على ما أُبداه من ملاحظات وتوصيات وعلى مراجعته للفصل الثاني من البحث ولشقيق روحي علي كاظم المدني، خالص اعتزازي كما أنني ادين لكليتي كلية الآداب متمثلة بشخصية عميدها أستاذي الدكتور نائل حنون، فله مني تحية إكبار واعتزاز، وشخصية رئيس قسم اللغة العربية أستاذي الدكتور عبد الإله علي جويعد، فله مني تحية الابن البار، وشخصية أستاذي الدكتور حاكم مالك الزيادي؛ ولأخي الحبيب محمد جعفر العارضي، خالص ما يرجوه صديق من صديق. ولزملائي في الدراسات العليا / ماجستير بشعبتيها الأدبية واللغوية خالص الاحترام والتقدير وللعاملين في مكتبة كلية الآداب والشؤون العلمية خالص الامتنان والعرفان.

وأخيرا فالباحث لا يجد في كلماته ما يرتقي به إلى شكر أستاذه المشرف الدكتور عباس محمد رضا غير انه يرجو أن يكون هذا البحث قبلة على يده الكريمة وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وعلى محمد وآله أفضل الصلاة وأتم التسليم.

التمهيد

بين الموضوع والمنهج

أ / مفاهيم أولية :.

1 / الأداء :.

الأداء (Diction)، هو فن النطق[1] وقد يكون على مستويين[2]:ـ

- الأداء الشفاهي:- وهو ما يتحقق بواسطة الوصف (الاكوستيكي)[3] للنص حال قراءته، أو الاستعانة برواة ومتابعة مديات الصوائت، والصوامت والنبرة والتنغيم.
- الأداء الكتابي:- وهو ما يتحقق من خلال علامات الوقف، والترقيم، ونهايات الأسطر الطباعية وما تحققه من تطابق مع النهاية الوزنية أو اللاتطابق مع نهاية الجملة الدلالية.

وتحكم أداء الأصوات معايير خاصة على مستوى الإخراج والصفات حال إنتاج الصوت؛ ننطلق منها لتحديد السمات الأسلوبية الصوتية الملاحقة للقارئ أثناء قراءته للنص، ومنها نستشف الخصوصية الصوتية لما يقرأ؛ ومن ثم انعكاس ذلك على ما يبلور فرادة الأسلوب الصوتي لكاتب معين.

---

(1) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 348.

(2) ينظر: الظواهر الصوتية [التوزيعية، الجناسية، التكرارية] أسلوبيا: 4.

(3) علم الأصوات الاكوستيكي (Acoustic phonetics) فرع من علم الأصوات يهتم بدراسة الخصائص المادية أو الفيزياوية لأصوات الكلام أثناء انتقالها من المتكلم إلى السامع. ينظر دراسة الصوت اللغوي:3.

ويسعى البحث لان يضفر بسمات الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي) ((على نحو تتحول به من مجرد كونها بنودا في قائمة المتغيرات[1] إلى خصائص اسلوبية مائزة للنص))[2].

2/ الصوت: Sound

الصوت عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت والجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الأذن[3].

وتنتظم أصوات الكلام ثلاثة جوانب متصلة لا يمكن تصور إحدها بدون الآخر[4]: ـ

- جانب إصدار الأصوات أو الجانب النطقي، أو ما يشار إليه بالجانب الفسيولوجي أو العضوي للأصوات، وهذا يعني بمجموع العمليات التي تنظم عمليات النطق من جانب المتكلم.

(1) نعني بالمتغيرات الأسلوبية (Stylistic variable) مجموع السمات اللغوية بالمفهوم الأوسع لهذا المصطلح التي يعمل فيها المنشيء بالاختيار أو الاستبعاد وبالتكثيف أو الخلخلة وباتباع طرق مختلفة في التوزيع ليشكل بها النص، حينئذ تصبح المتغيرات الأسلوبية خصائص مميزة ؛ أو موائز ومن ثم ينبغي التمييز بين مفهوم المتغير الأسلوبي والخاصية الأسلوبية من حيث إن المتغيرات الأسلوبية هي مادة غفل متاحة من جهة الامكان العقلي على الأقل امام جميع المنشئين ليعمل فيها كل منهم لتكون في النص خصائص اسلوبية بالفعل. ينظر الدراسة الاحصائية للأسلوب، د. سعد مصلوح، مجلة عالم الفكر مج 2،ع3،18:1989.

(2) نفسه: 113.

(3) ينظر: اللغة العربية، معناها ومبناها: 66.

(4) ينظر: علم اللغة العام، الأصوات: 12.

- جانب الانتقال أو الانتشار في الهواء، أو الجانب الاكوستيكي أو الفيزيائي، ويتمثل هذا الجانب في الموجات الصوتية المنتشرة في الهواء نتيجة لحركة أعضاء النطق.
- جانب استقبال الصوت أو الجانب السمعي، ويتمثل ذلك في تلك الذبذبات المتقابلة للموجات الصوتية والتي تؤثر في طبلة أذن السامع، وتعمل عملها في ميكانيكية أذنه الداخلية، وفي أعصابه السمعية حتى يدرك الأصوات.

وقد اظهر الحقل اللغوي ثلاثة فروع رئيسة لعلم الأصوات هي[1]: ـ

أ / علم الأصوات النطقي، أو الفسيولوجي.

ب / علم الأصوات الاكوستيكي أو الفيزيائي.

جـ / علم الأصوات السمعي.

والفرع الأخير (علم الأصوات السمعي) احدث فروع علم الأصوات على الإطلاق وهو ذو جانبين: ـ عضوي (فسيولوجي)، ونفسي (سايكولوجي) وعلى الجانب الأول تقع وظيفة النظر في الذبذبات الصوتية، وأثرها على أذن السامع من خلال متابعة ميكانيكية الجهاز السمعي، ووظائف ذلك الجهاز أثناء عملية استقبال تلك الذبذبات، أما الجانب الثاني فمهمته النظر في تأثير الذبذبات ووقعها على أعضاء السمع ـ الداخلية منها بوجه خاص ـ، وفي عملية إدراك السامع للأصوات وكيفية هذا الإدراك، وهذه مرحلة نفسية خالصة[2].

---

(1) ينظر: نفسه.

(2) ينظر: نفسه: 13.

3/ الوزن Metre

لم يكن الوزن وحده قوام الشعر في المنجز الفلسفي العربي، بل يجب أن يأتي مكملا للتخيل، خاصة وانه ـ الوزن ـ لا يوجد في الشعر فقط وإنما يوجد كذلك في النثر أيضا؛ والوزن يقوم على أساس موسيقي نظرا لاشتراكه مع الموسيقى في جذر ايقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون، كما انهما يشتركان في سمة التناسب[1].

والهندسة الصوتية المتميزة في كل لغة من اللغات حصيلة عدد بسيط من التنسيقات المتواترة التي تتوزع بوضوح على المفاصل الكبرى للوزن[2] وهذا ما هيأ لـ (أ.أ. ريتشاردز) القول: ـ (إن الإيقاع في الشعر ـ والوزن الذي هو صورته الخاصة ـ يعتمد على التكرار والتوقع))[3].

ولعل الخصائص الصوتية الذاتية للاوزان الشعرية جعلت بعضها يشاكل جنسا أدبيا دون جنس ادبي آخر حتى ذهب (ابن رشد) إلى أن من ((تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر))[4]؛ فصار اختيار الوزن يقود إلى قضية العلاقة بين الوزن والموضوع على الرغم من كونها ((اعقد القضايا النقدية التي لما يستقر النقد فيها على رأي أو قرار))[5].

---

(1) عن أهمية الوزن في الشعر، ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 252 وما بعدها.

(2) ينظر الدراسات الأسلوبية: 96.

(3) مبادئ النقد الأدبي: 180.

(4) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 83.

(5) بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الأدبي الحديث): 161.

4/ **الإيقاع:** Rhythm

لم يرد مصطلح الإيقاع في ((معجم المصطلحات البلاغية عند العرب))[1] ولا في معجم ((العروض والقوافي))[2] ولا في ((مصطلحات الفارابي الموسيقية))[3]؛ وجذره اللغوي يقترن بالعذاب والشدائد اينما ورد في القرآن الكريم ((اذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة))، وقال ((سأل سائل بعذاب واقع، فيومئذ وقعت الواقعة))... الخ [4].

اذن هو مصطلح حديث افرغ من دلالته القديمة وامتلأ بدلالة جديدة ما زالت غير مستقرة [5]؛ فهو الوزن أو الأوزان، وهو حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية[6]. وقد عرف (سوريو) الإيقاع بانه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي[7]. وتمثل الدكتور عز الدين إسماعيل سبعة قوانين[8] للإيقاع هي: النظام، التغيير،التساوي،التوازي، التوازن، التلازم، والتكرار على ان التكرار من المؤثرات الصوتية التي إن جاءت في القصيدة وبرتابة دائمة فأنها تثير الضجر، لذلك على الشاعر أن يأخذ بنظر الاعتبار أن ((نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة إلى

---

(1) تأليف د. احمد مطلوب.

(2) تأليف د. رشيد العبيدي.

(3) إعداد د. حسين علي محفوظ.

(4) المفردات في غريب القرآن: 685.

(5) افدنا في كل ما تقدم من خلاصة ما قدمه الناقد عبد الجبار داود البصري عن المصطلح في (ايقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع): 3.

(6) قاموس الموسيقى العربية: 148 – 149.

(7) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: 120.

(8) نفسه: 121.

الشاعر الحاذق هي الأساس أو هي القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر في حركة اكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع))[1].

وثم فارق دقيق بين الوزن والإيقاع ينبثق من التمييز بين الصوت بوصفه وحدة نوعية مستقلة ـ وليكن لاما أو ميما ـ، وبين الصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة تراعي الخصائص النسبية والسياقية فيها كدرجته علوا أو انخفاضا، ومداه طولا وقصرا، ونبرة قوة وضعفا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة[2]؛ على أن الوزن والإيقاع يتكئان على مبدأ التكرار من جانب المبدع والتوقع من جانب المتلقي بعبارة أخرى، إن الفرق بين الوزن والإيقاع متأتي ((من خلال توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشا عن هذا التوالي نواة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت الشعري، ومن ترددها يتولد الإيقاع ثم مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون على ما يدعى اصطلاحا بالوزن))[3].

5/ **أغاني** Songs

((أما الغناء في الصوت الممدود، غنى يغني، أغنية وغناء))[4] والأغنية الحقيقية ذات طبيعة انفعالية أسطورية تعبر عن ترسبات أجيال، وترافق الإنسان في أقصى حالات التوتر الداخلي خوفا، طربا وجنونا، فالإنسان يعتمد على ((الأغنية ـ التصويت، كطاقة سحرية تمنحه القدرة على المواجهة والصدام والاكتشاف واللذة معا.))[5].

---

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 50.

(2) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 363.

(3) نفسه.

(4) مجمل اللغة: 687.

(5) دراسات في الشعر السوري الحديث: 32.

ولا نجد أدونيس اختار مفردة (أغاني) لتتصدر عنوان ديوانه إلا لتكون نصوصه الشعرية أغان تعينه في مشوار الرفض والبحث عن البدائل، ولا غرابة؛ فقد صلحت عبارة (فرجيل) ـ ((لنمشي ونحن نغني.. يخف تعبنا جراء السفر)) ـ عند غيره لتكون مفتاحا لدراسة أغاني العمل[1].

على أننا يجب أن نشير إلى أن أقدم أنواع الغناء الشعري نشأ مصاحبا للعمل بقصد تسهيله بعد تطعيمه بعنصر مغناطيسي (hypnotic) إيقاعي. والأغنية ترفد العامل من وجهتين[2]: ـ إيقاعية تسهم في زيادة قدرة العامل على بذل جهوده في العمل، والوجهة الثانية إيحائية دينية نتيجة الإحساس الشعبي القائم على الأغاني التي تكثر من ذكر الله وطلب معونته ((كما في الأغاني الزنجية الروحية (Nejro – spiritual) التي تحوي تعاليم الكتاب المقدس بنفس الوقت الذي تخفف فيه من جهود الشغيلة أثناء عملهم))[3].

ثمة فارق في ((أغاني مهيار الدمشقي)) عما تقدم في حديث عن الأغاني هو ان أغاني أدونيس في ديوانه المذكور أغان فردية، ولا غرابة فالشعر العربي ((لم يعرف ترنما جماعيا على غرار ما كان موجودا عند العبرانيين في صلواتهم الدينية، أو على نحو ما كان معروفا عند اليونان في أناشيدهم المسرحية، بل كان إنشاده منذ البداية فرديا))[4].

---

(1) ينظر: الأغنية الفولكلورية في العراق: 41.

(2) ينظر نفسه.

(3) الماركسية والشعر: 23 الهامش.

(4) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 20.

6/ **مهيار** Mehior

مهيار الديلمي هو ((أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي الشاعر الكاتب))[1] وقد اختلف المؤرخون في كنيته والراجح إنها (أبو الحسن)[2]، وكناه اخرون بابي (الحسين)[3]، ولم يتفق المؤرخون على ميلاد مهيار، واكتفوا بذكر سنة وفاته (428 هـ)[4].

كان مجوسيا على دين ابائه عندما جاء بغداد أول مرة وسكن (درب الرياح) من محلة الكرخ وهي منطقة عرفت بتجمع الشيعة الإمامية والتي كان يتصدرهم فيها ـ انذاك ـ فقيه الشيعة أبو عبد الله محمد بن النعمان [5].

وقد تولاه شعريا بعد إسلامه الشريف الرضي وأكد مهيار ذلك في قصيدة يرثيه بها إذ يقول [6]:

قـد كنـت ترضـاني إذا سومتهـا   تبعـا وأرضى ان تسـير أمامهـا

وإذا سمعت حمدت صفوي وحـده   وذممـت غـش القـائلين وذامهـا

فتـركتني تـرك اليمـين شـمالها   فـردا أعـالج فـاتلا ابرامهـا

وعلى الرغم من تحديد مهيار لعلاقته بالشريف الرضي في حدود الثقافة والعلم والشعر خاصة فان بعض كتب التاريخ تشير إلى ان مهيار اسلم على يد الشريف الرضي[1].

---

(1) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان وقدمه في ج 4: 444. مهيار بكسر الميم ومرزويه بفتح الميم وسكون الراء وفتح الزاي والواو والهاء الساكنة وهما فارسيان.

(2) تاريخ بغداد ينظر كذلك دمية القصر: 76.

(3) ينظر وفيات الأعيان: ج 4؛ 441.

(4) بنظر: مهيار الديلمي، حياته وآثاره: 57.

(5) ينظر: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: المصدر السابق: 94.

(6) ينظر. مهيار الديلمي حياته وشعره: 61.

ان إظهار اسم مهيار في عنوان الديوان يثير إشارة مرجعية تجعل القارئ يلتفت إلى ما اقترن به هذا الاسم (= مهيار) من دلالات، اذ انه تاريخيا يقترن بنسبة (الديلمي)، وآنيا من خلال الديوان يقترن بـ (الدمشقي) فما هي العلاقة التي اوحت للشاعر باختيار الاسم دون النسبة ((مهيار الدمشقي اذن تركيب من اسم ونسبة، اما الاسم فللشاعر التاريخي مهيار، واما النسبة فترجع إلى (علي احمد سعيد) المنسوب إلى العاصمة التي فر منها اكثر من مرة لأنه متمرد فلاحقته تهمة الشعوبية ممثلة في انتماء أدونيس إلى الحزب القومي السوري))[2] ومن السمات القوية التي تجمع بين مهيار الديلمي ومهيار الدمشقي[3]:ـ

ـ الشعر

ـ النزوح

ـ رفض العصر

وهذه السمات هي التي تقرب هذا من ذاك وتجعله يتخذه اسما من أسمائه كما اتخذ له ـ وما زال ـ اسما أسطوريا (= أدونيس).

ومن خلال ما تقدم ـ فضلا عما استقر في فهمنا من خلال قراءة النص ـ؛ فان أدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي) ((يؤسس ذاتا جديدة لا هي مندمجة كل الاندماج في (مهيار الديلمي)، ولا هي مستقلة عنه تمام الاستقلال، وبهذا المعنى فان الشاعر يكتب ويرسم تفاصيل هويته هو !))[4].

=

(1) نفسه: 56.

(2) لغة الشعر المعاصر من خلال (أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس: 167.

(3) ينظر لسانيات النص: 235.

(4) نفسه: 237.

7/ أدونيس: Adonis.

علي احمد اسبر سعيد، ولد في قصابين بسوريا سنة 1930، وتلقى دروسه الأولى في قريته على يدي والده، ثم انتقل في الرابعة عشرة من عمره إلى اللاذقية حيث اتم دراسته الثانوية، ومنها إلى دمشق وتخرج في جامعتها عام 1954. مجازا في الفلسفة ادى الخدمة العسكرية سنة 1954 ـ 1956 وسنتها انتقل إلى لبنان فاستعاد جنسيته اللبنانية، اصدر مع يوسف الخال مجلة ((شعر)) 1957 ـ 1963 ثم اصدر مجلة ((مواقف)) 1969[1].

لم يكن اختيار اسم (أدونيس) الاسطوري ليكتب من خلاله تحت اسم مستعار فيكون من قبيل المصادفة وإنما أراد الشاعر الذي انتهج الرفض والبحث كما هو معروف عن شعره أراد أن يبدأ من اسمه رافضا له وباحثا عن غيره فكان (أدونيس) اسما خرج به عما هو مألوف وصدى ذلك في قول الشاعر:ـ

يلزمني الخروج من أسمائي
أسمائي غرفة مغلقة
علي اسبر علي احمد سعيد علي
سعيد علي احمد اسبر علي
احمد سعيد اسبر
يصارع يتكسر كالبلور
وأدونيس يموت
والهواء شقائق أعراس في جنازته))[2].

---

(1) ينظر: كيف تمت هندسة فايروس اسمه أدونيس: 20، كذلك لغة الشعر المعاصر من خلال أغاني مهيار الدمشقي 22.

(2) الاعمال الشعرية الكاملة ج 2، أدونيس: 16.

وعليه فقد كان الشاعر يخرج عن حال اسمه القديم إلى حال اسمه الجديد؛ عن حال اسمه القديم وما كان مخططا له أن يسير فيه إلى حال اسمه الجديد الحال التي يريد أن يسير عليها.

ب / الأسلوبية الصوتية Phonetic Stylistic

الأسلوبية الصوتية علم ينتمي إلى الفونولوجيا ويدرس من العناصر الصوتية في لغة الإنسان تلك التي تحمل الوظيفتين: الانفعالية والندائية، والتي لا تدخل في نظام اللغة وقواعدها هذه العناصر الصوتية تتمثل في طريقة التلفظ وموضع النطق والنبرة وحدة الصوت، وكل ما يسمح للسامع أن يكون فكرة عن المتكلم بغض النظر عن معنى ما يقوله ـ كأصله الاجتماعي ومنشأه الجغرافي، ودرجة ثقافته أو جنسيته [1]؛ فالتنغيم والشدة والجرس في الصوت وكذلك نظام اللغة (وحداته الصوتية) كل هذه العناصر تستطيع التعبير عن الأصول الاجتماعية للمتكلم وثقافته وتربيته وجنسه، وكل ما تقدم يقع على عاتق ما يسمى بعلم الأسلوب الصوتي (Sound stylitic)[2]. وقد ميز (تربتزكوي) ثلاث مبادئ صوتية هي[3]:

- الصوتية التمثيلية: وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية وموضوعية وقاعدية.
- الصوتية الندائية: وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث اثر على السامع.

---

(1) ينظر المعجم المفصل في اللغة والأدب: 623.

(2) ينظر أصوات وإشارات: 202.

(3) ينظر الأسلوب والأسلوبية / جيرو: 39.

- الصوتية التعبيرية: وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية؛ خاصة وانها تعتمد على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية وبمقدار ما يكون للغة حرية التعرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية نستطيع ان نستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية[1].

وقد عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها لتخصص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها، وقد عولت هذه الدراسات على وصف المستوى الصوتي[2] في الشعر لا لان ((جوهر الشعر هو الصوت))[3] وحسب؛ ولكن لان ((ثمة امكانات تعبيرية كافية في المادة الصوتية، هذه التاثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية،حيث تكون دلالة الكلمات منها الظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها... لكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية؛ وإذن فثمة مجال ـ بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق ـ لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيرا من الضوء على ذلك العلم الأول اذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك، وهو أن ثمة تراسلا بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة))[4].

---

(1) ينظر نفسه.

(2) ينظر الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، بغداد ع2، 1992: 68.

(3) اثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث: 61.

(4) اتجاهات البحث الأسلوبي: 32.

والباحث الأسلوبي في الشعر ينصب اهتمامه على المستوى الصوتي وصفا وتحليلا لان اللغة الشعرية في مستواها الصوتي بالتحديد تتجاوز[1] ((طابعها الاعتباطي في العلاقة بين الصوت والمعنى، أو الدال والمدلول))[2]؛ خاصة وان (بالي) عند عرضه للمبادئ التي تحدد سمات التعبير الوجدانية: الطبيعية منها والاستدعائية يرى ان ثمة علاقة طبيعية بين الفكرة والبنى اللسانية المعبرة عنها مما ينتج عن ذلك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحكية وقد تعكس الأشكال المواقف التي تتحقق فيها[3] فالدلالة الصوتية هي دلالة ذاتية وان استمدت كينونتها من طبيعة الأصوات وعلاقاتها السياقية[4].

والذي يدعو الباحث الأسلوبي لان ينشغل بالمستوى الصوتي في الشعر هو ان الشاعر (مهندس أصوات)، وهذا يعني ان بعض أبيات الشعر تنتظم انتظاما صوتيا يرتكز على تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة، وإذا كان التكرار لا يتساوى في الأهمية بل يعود الدور الرئيس من توافر بعض الوحدات الصوتية على عدد محدد من التنسيقات الأساسية؛ فلكي نتمكن من دراسة البنية الصوتية للشعر يتوجب علينا أن نحدد هذه التنسيقات أولا، وان نتعرف على الهندسة التي ترسمها تلك التنسيقات ثانيا[5]؛ فمهما كانت الفونيمات التي يستخدمها الشاعر فهو يحاول من خلالها إيهام القارئ ان ثمة صلة وثيقة بين الصوت والمعنى.

---

(1) ينظر التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح الرواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الأدب واللغويات، مج 16، ع2 1988: 15.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص: 212.

(3) ينظر الأسلوب والأسلوبية / جيرو: 36.

(4) ينظر جرس الألفاظ: 288.

(5) ينظر دليل الدراسات الأسلوبية: 91.

وإذا كان الصوت ـ عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت وهو الجهاز النطقي ومركز استقباله وهو الاذن[1] ـ فان كل ما تقدم لا يعفي الباحث في الأسلوبية الصوتية من الإجابة عن مدى ما يستطيعه في استنطاق ما هو مكتوب صوتيا؛ لاسيما ونقاد المنهج الصوتي أثاروا العديد من التساؤلات حول العلاقة بين الشعر والكتابة وعلاقة ذلك بالتجربة السمعية للقارئ، وهل تتمثل قيمة التركيب الصوتي للألفاظ في الكتابة والى أي مدى يستطيع الشاعر أو الأديب شحن لغة الكتابة بالمؤثرات الصوتية حتى يبقى الشعر ـ مثلا ـ والعربي منه خاصة ـ يحتفظ بطاقته الصوتية عندما يكتب وهل يفقد بعضا منها[2]. لاسيما اذا عرفنا ان السماع هو وسيلة الإنشاد الفردي إلى وجدان المتلقي[3].

وتنبع الإجابة من التفريق بين الصوت والحرف؛ فلا شك ان ((الفرق واضح بين العمل الحركي الذي للصوت وبين الإدراك الذهني الذي للحرف أي بين ما هو مادي محسوس وبين ما هو معنوي مفهوم))[4]؛ فالصوت مادي محسوس والحرف رمز ذهني لما تعارفت عليه الجماعة اللغوية من أصوات. ونستطيع ـ ولو جوازا ـ بعد هذا التراكم المعرفي للبشر القول ان الحرف أصبح أيضا ماديا محسوس. ولكن هناك فارق بين حسية الصوت وحسية الحرف إذ ان الأولى سمعية والثانية بصرية. ومكمن الفرق ان الصوت يستحيل إلى معان في أداءه التوليفي للألفاظ، ويكون في كل ذلك مصحوبا بخصائص أعضاء النطق الفسلجية المنتجة والتي تعكس بلاشك الطبقة الصوتية

---

(1) ينظر اللغة العربية معناها ومبناها: 66.

(2) ينظر التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر، مجلة آفاق عربية ع 5، 1993: 115.

(3) ينظر ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 21.

(4) اللغة العربية معناها ومبناها: 73.

للمتكلم التي يمكن معها استشعار الخصائص البايولوجية والنفسية لذلك المتكلم فيما اذا كان ذكرا أو انثى طفلا أو شيخا كبيرا... الخ. ولكن الحرف يستحيل إلى معنى من دون ان يكون مصحوبا بالخصائص الفسلجية لمنشئه فتنحسر رؤية القارئ من كل ذلك ـ الحاصل عن الأداء الصوتي ـ إلى الخصائص الصوتية المتعارف عليها معياريا ((في إطار نظام من الحروف يسمى النظام الصوتي للغة))[1].

فعلى الأسلوبي إذا أراد كشف المستوى الصوتي لما هو مكتوب ان ينطلق من البعد (الكيفي)[2] اذ ان كل قول مكتوب يمكن ان يصبح منطوقا لكن ينبغي ان نلاحظ ان القول المنطوق يحتوي بطبيعته على جملة من الخصائص التي لا تتمثل في القول المكتوب، ولا تقتصر هذه الفروق على مجرد الاختلاف بين المادة الخطية أو الصوتية لكنها تتعدى ذلك إلى المستوى النحوي والمعجمي، وربما يقصد الشاعر ان يكون ما يكتبه قابلا للقراءة حتى كأنه مقول شفويا وذلك لإحداث انطباع اللغة المكتوبة. كما يمكن ان يقصد إلى ان يصبح عمله مقروءا كما لو كان نجوى منطوقة بصوت مسموع وفي حالة الشعر مثلا نرى ان تنظيم اللغة يخضع جزئيا لبعض المؤثرات الممكنة للغة المنطوقة خاصة ذات الطابع الصوتي[3].

فالتمثل السمعي لما هو مكتوب ـ ولاسيما الشعر ـ في حدود المعايير الصوتية يجعل الباحث الأسلوبي يضع إصبعه على الوقائع الأسلوبية للكاتب خاصة وان الاحساسات المرئية يندر ان تحدث للكلمات بمفردها اذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها بسهولة؛ واهم هذه الأشياء الصورة السمعية

---

(1) نفسه: 74.

(2) ان أبعاد (المجال والكيفية والطابع) يعدها علماء الأسلوبيات من الوجهة الوظيفية من اهم الأدوات لإبراز فروق الاستعمال اللغوي. ينظر علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: 215 وما بعدها.

(3) ينظر علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: 215.

أي وقع جرس الكلمة على الإذن الباطنة أو (إذن العقل) أو صورة اللفظ أي إحساس الشفتين والفم والحلق حينما تلفظ الكلمة[1]. كما أن أعظم التوقعات المدركة في الكلام المنطوق تأتي من التأثير السمعي لما هو مكتوب[2].

ان تغير الظروف الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي كان من أبرزها ثورة وسائل الاتصال أدت إلى ضعف اتكاء الشاعر على الإلقاء بوصفه وسيلة لإيصال شعره، ومن ثم ضعف اتكاء المتلقي على السماع بوصفه وسيلة لتسلم الرسالة الإبداعية مما آل في نهاية الأمر لان يصبح الشعر ـ على كثرته ـ مادة للقراءة[3]؛ كل هذا يجعل الصور السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحا ومعظم الناس حين يقرءون بيتا من الشعر ببطء قراءة صامتة يحسون بنفس الإحساس الذي يحسون به حين يقرءونه بصوت مرتفع، ولكنهم يختلفون عادة فيما بينهم اختلافا كبيرا في مدى مطابقة صورة الصوت هذه والصوت الذي يحدثونه فعلا حين يقرءون فكثير من الناس في استطاعتهم تخيل صور الصوت بدرجة من الدقة والتمييز يعجزون عن بلوغها حين يلفظون الكلام فعلا. ويرى الباحث انه مع أهمية التفسير الطبيعي والنفسي للأصوات التي يحاكي أدائها دلالة السياق الواردة فيه ان على الباحث في الأسلوبية الصوتية ان يستقصي كل ما يكشف عن قدرة الشاعر على تصميم هندسة صوتية خاصة به يحاول من خلالها أن يضع العلامات التي تنهض بالنص إلى مستوى الاعتراف به شعرا[4].

---

(1) ينظر مبادئ النقد الأدبي: 171.

(2) ينظر التركيب الصوتي في قصيدة أنشودة المطر، مجلة آفاق عربية عدد سابق: 115.

(3) ينظر ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 21.

(4) ينظر مبادئ النقد الأدبي: 172.

ج / اغاني مهيار الدمشقي في الدراسات النقدية السابقة

لا يخلو ذهن دارس للشعر العربي المعاصر مما أحدثه أدونيس فيه من تنوع متعاظم في بنية القصيدة العربية. الأمر الذي جعل منه دونما جدل ((المعماري الأكبر للشعر العربي المعاصر))[1].

وما دمنا بصدد الدرس الأسلوبي لواحد من أهم المتون الشعرية التي يمكن الانطلاق منها لتحديد ما استوطن من سمات أسلوبية في نتاج أدونيس الشعري فسنعرض لأهم ما تيسر لدينا من دراسات نقدية تعرضت لاغاني مهيار الدمشقي بالتحليل والوصف سعيا للإحاطة بوجهات نظر القراءات الأخرى التي تشير إلى ما استوطن البناء الشعري لأدونيس.

فقد حاول الناقد (وفيق خنسة) في كتابه (دراسات في الشعر السوري الحديث) ان يحدد المرجعيات المعرفية التي ينطلق منها أدونيس في صياغة (أغاني مهيار الدمشقي) تلك المرجعيات هي من وجهة نظر الناقد مواقف ((تزيل التراكم اللغوي عن جذور التجربة الشعرية))[2] والمواقف نجملها بالاتي[3]:

- الموقف النيتشوي: ـ ويتجلى ذلك في (السوبرمان) الذي يتقمصه الشاعر باستمرار وإذا كان (نيتشه) ترك وراءه كتاب (ابعد من الخير والشر) فان أدونيس كرر في أغانيه (إن دروبه ابعد من دروب الله والشيطان).
- الموقف الصوفي: ـ فالصوفية احد المنابع الأساسية الثرة لدى أدونيس في أغانيه ولا حاجة للبرهنة على تأثر أدونيس بالصوفية وإعجابه بهم؛ فقد وسم

---

(1) إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع: 19.

(2) دراسات في الشعر السوري الحديث: 32.

(3) ينظر نفسه: 32 وما بعدها.

أدونيس مجلته باسم كتاب النفري (المواقف) إلا انه حذف (ال) التعريف فضلا عن ان أدونيس عاش طفولة ومطلع شباب في بيئة مليئة بالفكر الباطني ولقد كان والده على إطلاع في الشعر والتصوف ومن هنا فقد جاءت لغة أدونيس مشحونة بحالة الخطف التي تمثلها اللغة الصوفية.

- الموقف الباطني: ـ ويرتوي أدونيس حد الامتلاء من هذا المنهل ويحاول ان يتقمص وان تكون حنجرته وصوته المغني الذي يتجاوز الثنائية ثنائية الخير والشر، الموت والحياة، الله والشيطان، وعليه يحتدم القلق والإقلاق في شعر أدونيس.
- وإذا كان أدونيس يقول بمفهوم الصيرورة فهي صيرورة (هيجل) لا صيرورة (ماركس) أي صيرورة الباطنيين لا الماديين أو بالأحرى صيرورة الفكر الباطني الإسلامي وأصحاب هذا الموقف يرون ان الموقف ثابت والأغراض متعددة. وقد رأى (خنسة) ان أبواب العالم الأدونيسي لا يمكن ان تفتح دون الاتكاء الحاد على مفتاح الصيرورة التي تقع على الأعراض حيث يبقى الجوهر حامل الأعراض ثابتا لا يتبدل.
- المواقف الصوفية والباطنية والسحرية: ـ تنطوي على حس وجودي قاهر وهذا ما يشيع الحس الفجائعي أحيانا.

وعن لغة الأغاني يحدد (خنسة) المفردات التي تتكرر في الأغاني وتشكل قاموس أدونيس الشعري الذي انفرد به وهي: ـ (الضياع، ساحر، حيرة، غبار، لغة، الريح، مضيء، هاوية، الرماد، كلمات، البرق، الصاعقة، الرعد، الحضور، الغياب، الرفض، القبول، صخرة، الماء، المتاه، الإله... الخ) ويرى الناقد ان هذه المفردات المشكلة لقاموس الشاعر تتزيا، تتمدد، تحترق، تعود عودة تموزية، دائما (هي هي) حتى أصبحت سمة ملازمة لنتاج أدونيس الشعري ويخلص (خنسة) إلى كلمة أخيرة عن لغة

الأغاني يشير فيها ((إلى الإنجازات الكبيرة لمهيار على مستوى اللغة الجديدة، والكلمات الغريبة، انه ولأول مرة منذ ألف عام يفجر طاقة اللغة العربية، ويحاول ان ينفخ فيها لغة الصوفية انها بداية مرحلة خصبة تنمو فيها اللغة إيحاء ورؤيا،رغم كل ما قيل ما يقال في هذا المجال.))[1]

وقدم الدكتور صلاح فضل في (أساليب الشعرية المعاصرة) نتاج أدونيس الشعري على انه النتاج الممثل للأسلوب التجريدي وكان أول أمثلته التي يدلل بها على ذلك الأسلوب قصيدة ((رؤيا))[2] لانها قصيدة ذات طول متوسط تسهم بمعاينة تجليات هذا الأسلوب في بواكيره ومراقبة كيفية تفاعل عناصره اللغوية وتقنياته الشعرية[3]. اما الدكتورة خالدة سعيد فانها في ((حركية الإبداع))[4] حاولت ان تثبت خصائص الحداثة في شعر أدونيس ((فإذا كانت الكلاسيكية فن تصوير الثابت الراسخ المتماسك المنسجم، والرومانطيقية فن تصوير الهارب الغائب، فان الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة شعره ،بين الهوية والهوية بين التناقض والتاليف))[5] وهذا بالضبط ما نراه في أغاني مهيار الدمشقي الذي نقل الشاعر من خلاله صيرورة الرفض في الشعر العربي المعاصر[6]. وعن لغة أدونيس في الديوان المدروس فان الناقدة ترى إنها تتمتع بخاصية الهيولية الناجمة عن بنية الرمز عند أدونيس. ذلك ان ساحة الإيحاء في الرمز قد اتسعت لاستيعاب الدلالات المتقابلة

---

(1) دراسات في الشعر السوري الحديث: 38.

(2) أغاني مهيار: 42.

(3) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: 175.

(4) حركية الإبداع، دراسات في الشعر العربي الحديث تأليف الدكتورة خالدة سعيد.

(5) حركية الإبداع: 122.

(6) ينظر نفسه: 125.

أو المتناقضة، وهذا ما يمنح اللغة القدرة على اللحاق بتموجات الحلم، فإذا اخذ رمز (الجرح) مثلا ـ ولاسيما ان هناك رموز حركية أسطورية أو تاريخية تقتضي دراسة بنيتها مجالا اوسع ـ فان الناقدة ترى في هذا الرمز حدا ظاهرا هو معنى الكلمة القاموسي، وكل ما يتفرع عنه من دلالات بايلوجية جزئية أو كلية ، واعني بالكلية اعتبار (الجرح مشروع موت ودليل حياة في ان واحد وغنى ساحة الدلالات هذه هو ما ينقذ رموز أدونيس التاريخية من كثافتها المادية[1] وقدم الدكتور (خالد سليمان) نصوصا من (أغاني مهيار الدمشقي) تشهد على أنماط الغموض في الشعر العربي[2].

أما الدكتور (كمال أبو ديب) فقد بنى كتابه ((في الشعرية)) على كثير من نصوص (أغاني مهيار الدمشقي) التي حاول من خلالها إماطة اللثام عن مفهوم ((الفجوة مسافة التوتر)) بوصفها سمة ((نصية لا ميتافيزيقية، لأنها كذلك قابلة للاكتناه والتحليل المتقصد والوصف))[3]

والدكتور (علي الشرع) استجلى (الفكر البروميثي) في شعر أدونيس معتمدا على نصوص من ديوان (أغاني مهيار الدمشقي)، وقد رأى (الشرع) ان النزعة البروميثية تشكل الأرضية الأساسية لكثير من أفكار أدونيس[4].

ومن الدراسات التي تهيأت لنا ((لغة الشعر المعاصر من خلال أغاني مهيار الدمشقي)) وهي للتونسي (محمد سعد برغل) وقد جاءت الدراسة على محورين كانت خصائص الشكل في الديوان من حصة المحور الأول، وكان من حصة المحور الثاني

(1) ينظر نفسه: 126.

(2) بنظر أنماط الغموض في الشعر العربي الحديث: 87 وما بعدها.

(3) في الشعرية، كمال أبو ديب: 37. والنصوص التي اختارها كمال أبو ديب من أغاني مهيار الدمشقي ينظر: 36، 39، 71، 73، 78، 121.

(4) ينظر الفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث: 7 .

خصائص تشكيل الصورة عند أدونيس، وقد جاء هذا الأخير بثلاثة أقسام تتحدث عن الاستعارة والتشبيه ودور الرمز والأسطورة في بناء الصورة ثم بيان دور القناع في أغاني مهيار الدمشقي.

وما يهمنا في هذه الدراسة المحور الأول الذي انقسم على قسمين: الأول في التشكيل الإيقاعي وتناول فيه الوزن والقافية. أما الثاني فجاء في تشكيل فضاء النص من خلال العنوان والإهداء وهندسة القصائد، وظاهرة الوقف والتضمين، وأخيرا ظاهرة علامات الترقيم.

ولعل ما نشترك فيه مع (محمد سعد برغل) في مجمل محتويات دراسته المذكورة هو بحثه للوزن والقافية التي ستتحدث عن طبيعة دراستها تلك وما تشتمل عليه من خواص صوتية نترك للقارئ ـ بعدها ـ فرصة المقارنة والتأمل مع ما سوف نأتي به في دراستنا: ـ

ـ حدود هذه المعالجة للوزن والقافية انحصرت بين الصفحات (23 ـ 36) وفي دراسة (برغل) للوزن من خلال السطر الشعري وبحور الشعر خلص إلى ان السطر يتراوح طوله بين تفعيلة واحدة في بعض الأسطر إلى (ست) تفعيلات لكن معظم اسطر الديوان تقوم على ثلاث تفعيلات أو أربع، ويعزو (برغل) اختلاف عدد التفعيلات المشكلة للسطر الشعري عند أدونيس إلى تغير النظرة الجمالية عند المبدع.

ـ أما عن تعامل أدونيس مع بحور الشعر فقد حدده الناقد بعد أن أحصى اسطر الديوان البالغة (1401) وخلص إلى إن الشاعر اعتمد على احد عشر بحرا وزعت كالآتي:

ـ الرجز	44٪	- المنسرح	2٪
ـ المتدارك	18٪	- شوقي [كذا]	1.5٪

ـ الرمل	10٪	- الخبب	1.5٪
ـ الخفيف	7.5٪	- البسيط	1.5٪
ـ السريع	7٪	- المتقارب	1٪
ـ الكامل	5.5٪		

أما (الأسطر الهجينية) التي تداخلت فيها الأوزان فقد جاءت بنسبة (25٪).

ـ وفي حديث الدارس عن القافية حدد لها ثلاثة قوانين: الأول هو الأقرب إلى مفهوم القافية بالمعنى القديم وهو قانون القافية الموحدة، أما الثاني فهو القانون الأكثر حضورا في الديوان الذي تتنوع فيه القوافي ويتحرر من سلطة القافي الموحدة والثالث: هو قانون التقفية الداخلية الذي يتم من خلال تكرار لفظ بعينه أو تكرار حرف أو تركيب.

الفصل الأول

الأداء الأسلوبي في المستوى الوزني والتفعيلي

1

الفصل الأول

الأداء الأسلوبي المستوى الوزني والتفعيلي

توطئة

لما كان الشعر في نظر كثيرين وفي شتى صوره يبنى على أساس الكلمات ((التي تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما يضع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه))[1] فان البحث سيبدأ بالمستوى الصوتي من دراسة سياقات الأوزان المتداولة في المتن المدروس، ولاسيما الوزن هو أول الظواهر الصوتية التي تجابه المتلقي. وهو ـ السمة الأكثر بروزا في كل مواد البناء الشعري، من حيث المبدع والمتلقي [2]. أما من حيث المتلقي فانه ((يطيل لحظة التأمل عنده، تلك اللحظة التي نكون فيها بين اليقظة والمنام والتي هي لحظة الخلق الوحيدة بواسطة دفعنا إلى رتابة جذابة في الوقت الذي تجعلنا يقظين بواسطة التنويع لتبقينا في حالة ربما هي حالة من النشوة الحقيقية والتي يتحرر فيها العقل من ضغط الإرادة..))[3] واما من حيث الشاعر فان العلاقة بين اللغة التي يستخدمها والوزن تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد[4]. وذلك لان الوزن في واقع الصياغة الشعرية ((ينظم الخصائص الصوتية للغة ويضبط الإيقاع في الشعر ويقربه من التساوي في الزمان، وبالتالي فهو يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية فضلا عن كونه يبطئ التوقيت ويطول أحرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة المحدودة...))[5].

---

(1)مفهوم الشعر: 367.

(2)ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 232.

(3)نفسه.

(4)ينظر نفسه.

(5)نظرية الأدب: 225.

ومن هنا فسوف لا يكشف البحث عن سلوكية الأوزان المتداولة وحسب بل سيحاول التفتيت الذري لإجمالي التمظهرات التفعيلية المعمود إليها وصولا إلى التفعيلة ومن ثم إلى التحول العروضي الذي يلجأ إليه الشاعر.

ومن ثم الكشف عن السياق الصوتي المجرد لكل تفعيلة بحسب تمظهراتها وما يترتب على ذلك من تشكيل زمني مستفيدين في ذلك من المعطيات الموسيقية.

وقد شرعنا في كشف المنحى الصوتي لأدونيس من خلال ((أغاني مهيار الدمشقي)) فعلى صعيد الوزن كشفنا عن طبيعة ما تداول منها كل بحسب سياقه، ومن ثم ما تداخل من تلك الأوزان في تادية النصوص الشعرية.

ثم بحثنا في التفاعيل المتداولة بوصفها مكونات أساسية تنتظم في ذاتها على نسق صوتي مجرد وإماطة اللثام عن التحولات العروضية التي أسهمت في صياغة النسق الصوتي المقترح الذي يكشف عن صياغة زمنية ترتبط بهيكلية المتحرك والساكن في كل منحى صوتي تشكله التفعيلة.

وقبل الخوض في مباحث هذا الفصل لابد من وضع جدول للديوان يكشف عن طبيعة النصوص من حيث الموزون وغير الموزون، وما تداخل فيه الموزون بغير الموزون وذلك في الجدول الآتي:

النصوص	أعدادها	نسبتها
الموزونة	152	٪95
غير الموزونة	6	٪3.75
المتداخلة	2	٪1.25
المجموع	160	٪100

المبحث الأول

سياقات الأوزان

لما ((كان لكل كاتب معياره الخاص في الوزن))[1] صار لزاما لتعيين سمات الأسلوب الشعري في نتاج ما، إماطة اللثام عن الأوزان المتداولة أو المختارة في جملة المتوفر من الأوزان الشعرية برمتها، والبحث عن الكيفية التي قدم بها الشاعر نتاجه من خلال هذه الأوزان؛ ذلك لـ ((ارتباط الوزن الشعري بإمكانيات اللغة فضلا عما تنطوي عليه اللغة من علاقات متميزة في بنيتها الدلالية، يميز العناصر الصوتية))[2] وصولا للكشف عن ((التناسب الصوتي للوزن مع التناسب الدلالي للمعنى))[3] ولأجل ذلك فهذا جدول يكشف عن نسب النصوص ذات الوزن الواحد والنصوص المتداخلة الأوزان:ـ

نوع النصوص	أعدادها	نسبتها
على وزن واحد	136	٪89.483
على أكثر من وزن	16	٪10.526
المجموع	160	٪100

وإمعان النظر في الجدول المذكور آنفا يكشف عن ان أدونيس اعتمد في اغلب نصوصه على الأوزان المفردة وحتى نتبين هذه الأوزان في حدود تصنيفها فهذا جدول آخر يكشف عن الأوزان المتداولة ونسبها:ـ

---

(1)نظرية الأدب: 220.

(2)مفهوم الشعر: 376.

(3)نفسه.

الوزن	أعداده	نسبته
الرجز	61	٪44.852
المتدارك	34	٪25.000
الرمل	16	٪11.764
السريع	12	٪8.823
الكامل	4	٪2.941
المتقارب	4	٪2.941
البسيط	3	٪2.205
المنسرح	2	٪1.470
المجموع	136	٪99.996

وفيها يأتي سياقات الأوزان المفردة:ـ

1. سياق الرجز: -

شكل وزن الرجز حضورا متميزا في ((أغاني مهيار الدمشقي)) إذ ظهر بنسبة (٪44.852) ونستطيع تمثل هذا الوزن في أجزاء الديوان من خلال الجدول الآتي وعلى وفق سعة انتشاره على تلك الأجزاء:

الجزء	ساحر الغبار	ارم ذات العماد	الإله الميت	طرف العالم	فارس الكلمات	الموت المعاد	الزمان الصغير
اعداد النصوص التي على وزن الرجز	25	10	8	7	6	4	1

وتقدم لنا كتب العروض[1] صورة معيارية لهذا الوزن ينطلق منها الناظم للشعر والمتلقي، ففي المستوى الأفقي[2] لهذا الوزن، فان الرجز يتشكل من ثلاث تفعيلات سباعية (مستفعلن)، أما على المستوى العمودي فللرجز خمس اعاريض وسبعة اضرب: ـ الأولى صحيحة ولها ضربان صحيح ومقطوع، والثانية مجزوءة صحيحة ولها ضربان الأول صحيح والثاني مقطوع. أما العروضة الثالثة مشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت ذاته والعروضة الرابعة مشطورة مقطوعة وهي في الوقت نفسه تمثل الضرب، أما العروضة الأخيرة منهوكة صحيحة ومثلها ضربها[3].

وعلى الرغم من ان التجربة الريادية لشعر التفعيلة تقبض على التفعيلة بوصفها وحدة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه بدون النظر إلى ما يقدمه العروض من صورة معيارية للهندسة الأفقية للوزن، فإننا نجد أدونيس أطول نفسا في المحافظة على الوقفة العروضية المألوفة على وفق التشكيل الثلاثي لوزن الرجز، غير اننا ومن خلال استقراء النصوص التي تمثل هذا الوزن نلحظ ان أدونيس يرفدنا بأنماط إيقاعية لا يمكن النظر اليها إلا على أنها محاولة تأسيس لأسلوبه الشعري ففي أول نصوص ((أغاني مهيار الدمشقي)) التي جاءت على وزن الرجز: دعوة للموت (أصوات)[4].

---

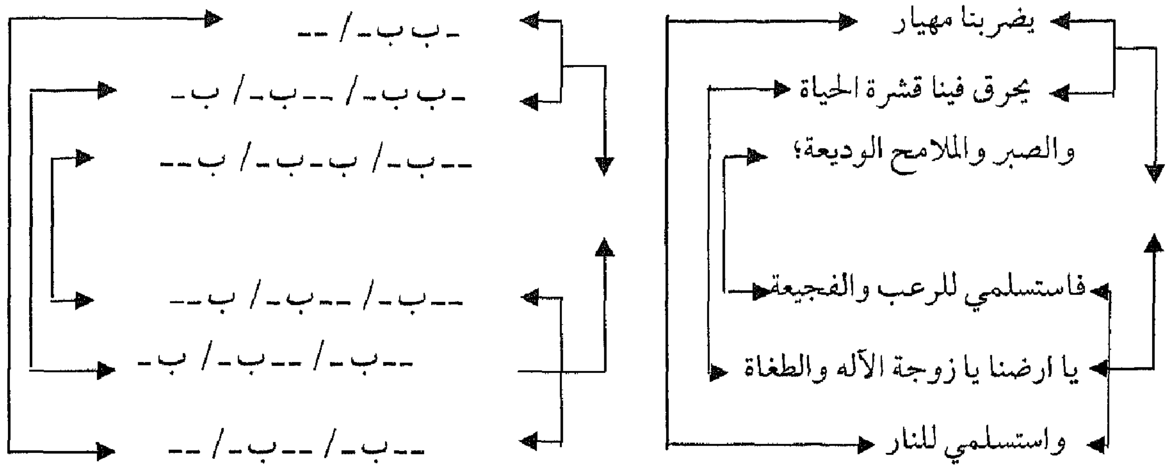
(1)سوف نعتمد منها: (فن التقطيع الشعري والقافية). في الكشف عن الصور المعيارية للأوزان بمستوييها الأفقي والعمودي.

(2)نعني بالمستوى الأفقي صورة الوزن في حدود الشطر منه، أما المستوى العمودي فهو ما تتعرض له الاضرب والاعاريض من تحولات عروضية.

(3)ينظر فن التقطيع الشعري: 131.

(4)أغاني مهيار: 21.

يقول الشاعر:



وهنا شبكة من العلاقات التي يقترحها النص، من خلال مقياسه الصوتي (مستفعلن) وهذه العلاقات تكشفها الخطاطات المذكورة آنفا، فالنص من حيث المفردات الحاملة لأصوات القافية يظهر تعانقا متناظرا ينعكس على صياغة التفاعيل الأخيرة[1].

ومكمن هذه الشبكة المتعانقة لا يتجلى عن التعانق الصوتي في حدود التحولات العروضية الناجمة عن تطابق المتحرك والساكن في المفردات المستخدمة وحسب، وإنما نجد صدى ذلك على المستوى الدلالي. فالمفردات التي مثلنا تعانقها الصوتي من خلال أصواتها الأخيرة ومن خلال ما احتضنته من تفعيلات أخيرة أثناء تقطيع النص عروضيا تتعانق حتى تقترب من قلب النص بالشكل المبين آنفا.

فتعانق (مهيار ـــ نار) = (ـــ. ــــ ـــ.) / ضمن منظومة السياق الواردة كان قد اظهر أن التعانق على هذه الشاكلة يهيئ لـ (مهيار) ان تكون (النار) إحدى أدواته

---

(1)التمظهرات العمودية لوزن الرجز في حدودها المعيارية لا تظهر هكذا تفعيلات ولعل هذه الضروب الجديدة في التفاعيل ما يدل على انها جزء من التفعيلية الأساسية، ينظر: العروض والقافية: 55.

لممارسة (الضرب) للحصول على استسلام الأرض. كذلك التعانق (الحياة ــ الطغاة) = (ب ــ. ــ ب ــ.) يجعل المتلقي يستحضر من التاريخ ما يتذكر من خلاله ان (الطغاة) طالما تنعموا بـ (الحياة) وملذاتها وهي علاقة أزلية كما ان التعانق (الوديعة ــ الفجيعه) = (ب ــ. ــ ب ــ ــ) يجعلنا نأخذ بنظر الاعتبار كون أكثر الأشياء دعة أكثرها إثارة لنا اذا ما فجعنا بها كما ان الأشياء الوديعة تكون دائما بؤرة لمحاولات الإصابة بشيء مفجع ولطالما كانت المدخل لكثير من الفواجع. على ان الشكل الصوتي لبدايات النص لا يقل شأنا عن تمظهرات التعانق الحاصلة في النهايات؛ فالأفعال (يضرب، يحرق) فضلا عن التوافق الاشتقاقي لكل منهما (فعل مضارع متعد) فان التعانق ينجم عن كون (الحرق) قد يكون صورة من صور (الضرب). كما أننا نستطيع ان نمسك في نفس الوقت بثنائية هذه الأطراف المتعانقة في نهايات النص أما تفعيلات البداية فتكشف عن التوافق الصوتي على المستوى التفعيلي للمفردات الأولى والثانية من المقطع الأول وصدى ذلك نلمسه في التآلف الدلالي لهذه المفردات التي تتقاطع دلاليا وصوتيا مع ما تآلف من مفردات البداية من المقطع الثاني، فبينما ظهرت تفعيلات البداية في المقطع الأول زاحفة (بالطي)[1] فقد ظهرت تفعيلات المقطع الثاني سالمة.

وثمة شيء آخر هو ان النص المتشكل في (سبع عشرة) تفعيلة نلحظ فيه محافظة الشاعر على تفعيلات البداية لإظهارها تامة مع الهيكلية الصوتية للتفعيلة المعيارية (مستفعلن) أما تفعيلات النهاية فقد اظهر الهيكل الصوتي لها نقصا ملحوظا عن (مستفعلن)؛ فقد انحصرت في (فعلان = ــ ــ.) و (فعول = ب ــ.) و (فعولن = ب ــ ــ)؛ وذلك في المقطع الأول ثم تكررت بصورة معكوسة في المقطع الثاني، ولا نرى تسويغا عروضيا للتفعيلة الأولى من نهايات النص (فعلان) يسوغ كونها منحدرة من

---

(1) اسقاط، الساكن الرابع، نحو (مستعلن) في (مستفعلن) وينتقل إلى (مفتعلن). ينظر العروض، تهذيبه واعادة تدوينه: 46.

(مستفعلن) إلا بعلة (الحذذ + التذييل)[1] أما التفعيلة الثانية (فعول = ب ـ.) فهي لا تسوغ بالقصر [2] كما ذهب إلى ذلك محمد كنوني [3] لأنها ليست متأتية من (فعولن / المتقارب)، ومن ثم فإننا نرى تسويغها بزحاف مركب يستحدث لها خاصة.

أما زحافات الخبن والطي فقد اختصت بتفعيلات البداية والحشو، وكانت المهيمنة هي (مستفعلن) التامة، فقد ظهرت اربع مرات في تفعيلات البداية، وقد يكون هذا الصراع الشكلي في المستوى الصوتي على صعيد التفعيلة وما ينجم عن ذلك من تالف دلالي للصياغة الصوتية في تفعيلات البداية من كل مقطع، ومن ثم تقاطع هذه المقاطع ايقاعا ودلالة من خلال زحافها في المقطع الأول وسلامتها في المقطع الثاني يكشف عن الطبيعة الدرامية للنص الذي ذهب الشاعر في عنوانه انها (أصوات). فمفردات (يضرب، يحرق) احرى بدلالتها الحركية ان تكون قادرة على الانفلات من النسق الصوتي للتفعيلة المعيارية (مستفعلن). في حين تبقى تفعيلات البداية في المقطع الثاني سالمة لتكون أكثر قدرة على الانسجام مع مفردات مثل (الصبر واستسلمي ويا أرضنا) التي يتصدرها حرف النداء (يا) داعيا اياها للبقاء دلاليا متلائمة والحقل

---

(1)الحذذ هو علة نقص تصيب (متفاعلن) فيحذف وتدها المجموع وهي خاصة بالكامل وما يجعلنا نسوغها لـ (مستفعلن) في الرجز هو كون الكامل قد يكون منحدر عن الرجز كما ان مستفعلن كثيرا ما تكون مقياس آخر للكامل من خلال اصابة (متفاعلن) بالاضمار سيما ونسبة شيوع (مستفعلن) في الكامل لا تقل عن شيوع متفاعلن ان لم تزد عليها كما يرى ذلك د. ابراهيم انيس: موسيقى الشعر: 64. ويعزز رأينا د. صفاء خلوصي عندما قطع قول الرصافي:

سمعت شعـ/ راللعند / ليب   تلاه فو / ق الغصن الر / طب

ب ـ ب ـ ـ ـ ـ ب / ـ ـ   ب ـ ب ـ / ـ ـ ـ ب / ـ ـ

فاظهر انه جاء على وزن المنسرح بعد ان استعار على حد زعمه علة خاصة بالكامل هي الحذف، ينظر صفاء خلوصي، هامش: 152

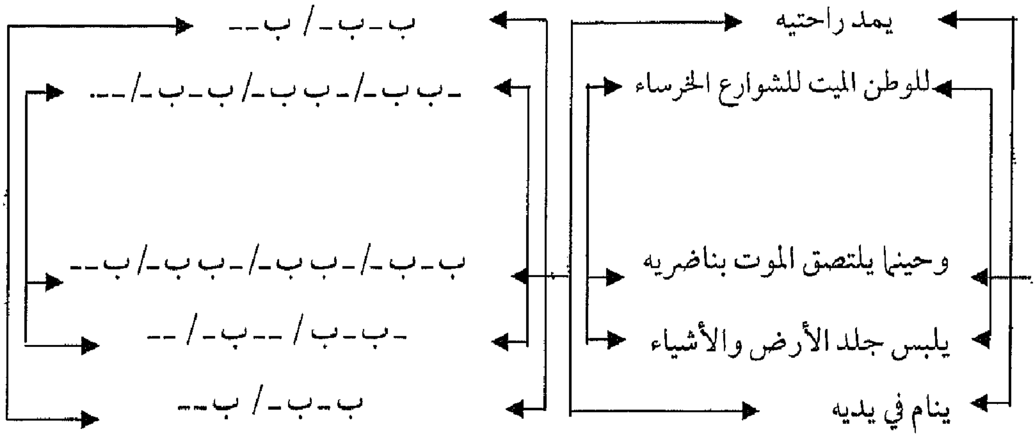
(2)القصر هو اسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله، ينظر من التقطيع الشعري: 208.

(3)ينظر اللغة الشعرية: 54

الدلالي الذي يجمع شعث هذه المفردات، وصوتيا للبقاء في الحضن التفعيلي المألوف لها فقد منحها السياق بعدا شرعيا فهي (الزوجة).

ونستطيع ان نقف على مجموعة من العلاقات الصوتية أكثر تعقيدا كما إنها أكثر تشخيصا لاسلوبية النتاج الادونيسي بما يوفره من فرصة ادائية لقراءة النص قراءة ندعوها (دائرية)[1] ففي قصيدة (ينام في يديه)[2] يقول الشاعر:-

يقول الشاعر:



وهنا نلحظ منظومة التعانق جلية صوتا ودلالة، فعلى صعيد صياغات البداية من ناحية المفردات نجد تعانق (يمد، ينام) متاتيا أولا من السمة الاشتقاقية (= فعل مضارع) وثانيا ان الفعل (ينام) له علاقة وثقى ـ فيزيائيا ـ بالفعل (يمد) فحتى نصل إلى النوم مثلا فنحن بحاجة إلى الامتداد، وكلاهما (ينام، يمد) يدلان على الاسترخاء بحكم ما اشتملا عليه من دلالة ذاتية وما شملهما به سياق من دلالة. أما علاقة (الوطن) بـ (يلبس) في التعانق الثاني هي علاقة مكانية (اليفة)[3] فالوطن هو ملاذ آمن

(1) سوف يأتي الحديث عن دائرية النص عند أدونيس في مبحث السكون من الفصل التاني: 129.

(2) أغاني مهيار: 31.

(3) لمعرفة المكان الاليف، ينظر جماليات المكان مقدمة الكتاب: 18 وما بعدها.

والفعل (يلبس) يظهر اشد التصاقا بالمكان من خلال السياق والتتمة هي (جلد الأرض) ومن ثم هناك علاقة مكانية خاصة (= الوطن) بمكانية عامة (= الأرض)، وتبقى مفردة (حينها) توحي بازدواجية المعانقة من خلال قدرتها الصوتية والدلالية، فالصوتية من خلال نسقها التفعيلي (= ب ـ ب ـ) الذي يظهر هندسة صوتية تتساوق والطرفين المتعانقين (يمد ـــ ينام) (= ب ـ ب ـ ـــ ب ـ ب ـ) وأما الدلالية فمن حيث قدرتها ـ بحكم كونها ظرفية زمانية ـ إن تتعانق مع الافعال (يمد، ينام) التي تتمتع بسمة زمنية تتساوق ووظيفة (حينها) من حيث اشتمالها على الظرف الزمني.

وعلى صعيد مفردات النهاية فالتعانق قائم بين (راحتيه ـــ يديه) (= ب ـ ـ ـــ ب ـ ـ) فالعلاقة اشتقاقية متأتية من التثنية وتركيبية متأتية من الضمير (الهاء) العالق بالفاعل المستتر، ومن ناحية أخرى فان التعانق ناجم عن العلاقة الفسلجية بين الراحتين واليدين فلا انفصال بين الراحة واليد، إذ ان الراحة جزء من اليد. كما ان التعانق بين (الأشياء ـــ الخرساء) (= ـ ـ. ـــ ـ ـ.) فضلا عن كونهما ينتهيان بالالف الممدودة فانهما معرفان بـ (ال) التعريف ومن جهة أخرى فقد نجم التعانق عن الطبيعة الجامدة لهذه المفردات كما يقدمها السياق فالخرساء هي (الشوارع) و (الأشياء) عالقة بـ (الأرض). أما مفردة (ناظريه) فقد سجلت قدرتها على التعانق صوتيا لاحتضانها التفعيلة (ب ـ ـ) ودلاليا من خلال ما تشتمل عليه اشتقاقا وتركيبا وفسلجة من الأطراف المتعانقة (راحتيه ـــ يديه)، وهذه المفردة (ناظريه) بكل خصائصها تناظر هيكليا مفردة (حينها) بكل خصائصها في بناء النص. وهذه الهيكلية النصية في حدودها الصوتية والدلالية والشكلية تهيئ لنا فرصة قراءة النص قراءة ندعوها بـ (القراءة الدائرية) فلو ادرنا النص راسا على عقب ـ كما يقال ـ لكان يتمتع بنفس القدرة على امتاع القارئ بشبكة العلاقات المذكورة ودون أي خلل مما يعكس قدرة الشاعر على

اختيار المتغيرات الأسلوبية التي تحرز له قراءة النموذج الشعري المنسوب إليه [1]، وعلى وفق ما اقترحناه فإننا نعيد القراءة كالآتي:

ينام في يديه ب ـ ب ـ / ب ـ ـ

يلبس جلد الأرض والاشياء ـ ب ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ

وحينما يلتصق الموت بناظريه ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ب ـ ـ

للوطن الميت للشوارع الخرساء ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ب ـ ب ـ / ـ ـ.

يمد راحتيه ب ـ ب / ب ـ ـ

2- سياق المتدارك

حضر المتدارك بوصفه وزنا متداولا في الديوان بنسبة (25.000 ٪) ونستطيع تمثل ذلك الحضور على خريطة الديوان كما في الجدول الآتي:ـ

الجزء	فارس الكلمات	الزمان الصغير	الإله الميت	ساحر الغبار	ارم ذات العماد	طرف العالم	الموت المعاد
اعداد النصوص التي على وزن المتدارك	9	9	7	5	4	0	0

(1) لما كان النص من جزء (فارس الكلمات الغربية) في أغاني مهيار الدمشقي فان أدونيس يقدمه نصا قابلا للقراءة على هذه الكيفية مما يعكس قدرة الفارس من خلال المسافة بينه وبين الأشياء والارض والكلمات فهو منها بموقع الراحة من اليد، ومن هنا يمارس (الهو) الذي يقدمه أدونيس فروسيته اللغوية، فاذا كان المتنبي ينام ملء جفونه عن شواردها فان (مهيار / الشاعر / أدونيس) يمتلئ بالكلمات ملء اليدين بالراحتين.

والصورة المعيارية لهذا الوزن هي الوزن الرباعي التشكيل (= فاعلن × 4) وإذا كانت هذه صورة الوزن على المستوى الأفقي فان المتدارك على المستوى العمودي له عروضان وأربعة اضرب [1]: ـ

الأولى تامة صحيحة، وقد يدخلها الخبن والتشعيث [2] ولها ضرب واحد تام صحيح، أما الثانية فمجزوءة صحيحة ولها ثلاثة اضرب الأول مرفل[3] والثاني مذال[4]، أما الثالث فصحيح مثلها وقد كان استخدام (فاعلن) في هذا الوزن له ارتباط وثيق بتحول رؤية الشاعر من الخارج إلى الداخل، وتتحول القصيدة ـ تبعا لهذا ـ إلى كونها حوارا بين الشاعر والأشياء، أو بينه وبين نفسه بعد ان كانت رسالة أو خطابا موجها إلى الآخرين [5] ونستطيع تمثيل تلك السمة من خلال سياق المتدارك ولاسيما الحوار بين المبدع والأشياء، ففي قصيدة (رياح النهار) [6] يقول الشاعر: ـ

مالكم ؟ إن مهيار ضاع	ـ ب ـ ؟ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.
فك الغازه ورماها	ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ب ـ ـ
حجرا في كتاب الغبار	ب ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.
ارفعوا ارفعوا الشراع	ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.
اعبروا هذه البحار	ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ.

---

(1)في تفصيل ذلك ينظر، فن التقطيع الشعري والقافية: 199 – 200.

(2)التشعيث قطع راس الوتد المجموع الموسط، وهو علة جارية مجرى الزحاف وبه يصبح (فاعلن) (فالن). ينظر فن التقطيع الشعري: 209.

(3)الترفيل: زيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مد وبه يصبح (فاعلن) فاعلاتن. ينظر نفسه.

(4)التذييل: زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مد وبه يصبح (مستفعلن) (مستفعلن) ينظر نفسه.

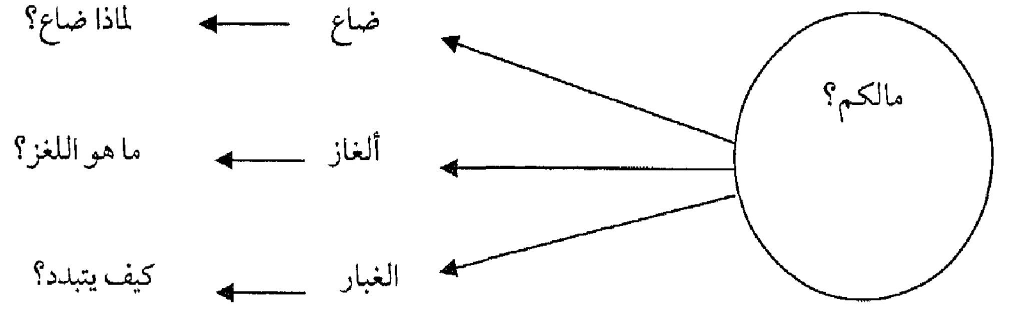
(5)الشعر العربي المعاصر: 435.

(6)أغاني مهيار. 34.

افلا تلمحون سواها ؟ ب ب ـ / ـ ب ـ / ب ب ـ ـ

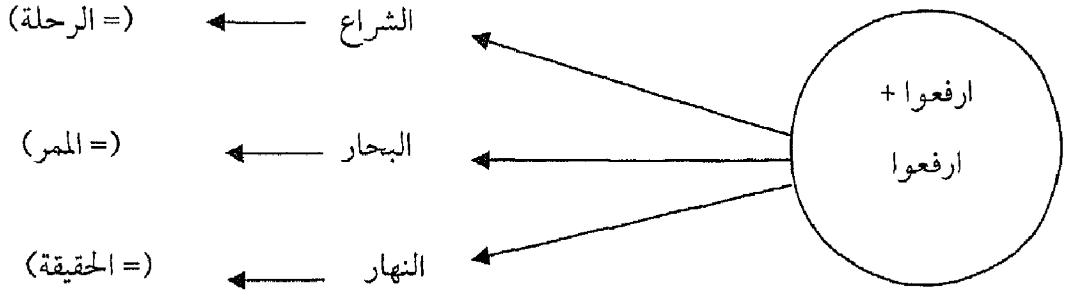
مالكم ؟ سبقتكم رياح النهار ـ ب ـ ؟ / ب ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.

فالنص يكشف عن درامية واضحة من خلال (الهو) الذي اختفى وراء صيغة الاستفهام (= مالكم)، وكذلك تجلى هذا الاختفاء من خلال الضمير المستتر في فعل الأمر (ارفعوا) الذي تصدر المقطع الثاني، والتوزيع المقطعي للنص يجعلنا امام دائرتين تكشف كل منهما عن ثيمة درامية للنص/ فالدائرة الأولى تتمحور حول صيغة الاستفهام (= مالكم) بوصفها بؤرة لفظية يتشظى من خلالها النص، كما انها تتمتع بهندسة صوتية تجعلها قادرة على احتضان المقياس الوزني للمتدارك (= فاعلن)، وهذه الدائرة ندعوها بالدائرة (الإشكالية) لا باعتبار الاستفهام، وحسب بل بما اشتمل عليه سياقها من مفردات مثل (ضاع، الغاز، الغبار) بوصفها وحدات دلالية تحفز المتلقي لان يكون في دائرة الاستفهام، ومن ثم بلورة سلسلة من الاستفهامات: ـ لماذا ضاع ؟ ما هو اللغز ؟، كيف يتبدد الغبار ؟، ونستطيع تمثل ذلك من خلال الخطاطة الآتية: ـ



أما الدائرة الثانية فهي دائرة (استكشافية) تتمحور ـ في المقطع الثاني ـ حول فعل الأمر المتصدر للمقطع (= ارفعوا) وهي تكشف عن منهجية مقترحة. فالفعل (ارفعوا) اكد بتكراره ثانية؛ ونعتنا لهذه الدائرة بالاستكشافية نابع مما تشي به مفردات مثل (شراع، بحار، نهار) ففيها ما يحملنا ـ باعتبار السياق ـ على ان ننظر لها بصفتها منهجا استكشافيا يقترحه (الهو) فالشراع المرفوع رمز لبداية الرحلة في بحر قد ينتهي الممر من

خلاله بالاخرين إلى الحقيقة اذا ادركتهم (رياح النهار) ومارست فعلها في ذلك الشراع اذا رفع، ولذلك الح (الهو) على الفعل (ارفعوا) فجاء مرتين حتى لا تفوت فرصة (رياح النهار) (= الحقيقة)، ونستطيع تمثل هذه الدائرة مثل سابقتها بالخطاطة الآتية: ـ



وإذا كان كل حوار ((يحكمه مبدأ التعاون والصراع))[1]؛ فان ذلك ما نستطيع ان نلمسه باعتبار الدوائر المذكورة آنفا. فالدائرة الأولى (= الإشكالية) تمثل مبدا الصراع، أما الدائرة الثانية (= الاستكشافية) فتمثل مبدا التعاون، وحتى يحقق النص انسجاما حواريا فقد اشترط في علاقة المتحاورين ان تكون ((محكومة بشرط انطولوجي))[2] الأمر الذي يربط مضمونية النص بما يريد المتن المدروس اظهاره من قضية مركزية تلك هي قضية: ـ (البحث)[3]، وهذا الحوار الدلالي نجد صداه الصوتي في التركيب الوزني للنص.

وباستقراء نص آخر نستطيع تسجيل إجراء اسلوبي في المتن المدروس من خلال ما جاء منه علة وزن المتدارك، ففي نص (ملك مهيار)[4] يقول الشاعر: ـ

---

(1)دينامية النص: 99.

(2)نفسه.

(3)ففي الجزء الخامس من الديوان يقول أدونيس في مزموره ((ابحث عن شمس، ابحث عما يعطي للحجر شفاه الاطفال... ابحث عما يمد التخوم المتموجة: ابحث عما يوحد نبراتنا، اه ايها البحث يا وعاني)). أغاني مهيار: ص 148 – 149.

(4)أغاني مهيار: 16.

ملك مهيار ب ب ـ/ ـــ.

ملك والحلم له قصر وحدائق نار ب ب ـ/ ـــ/ ب ب ـ/ ـــ/ ب ب ـ/ ب ب ـ.

واليوم شكاه للكلمات ـــ/ ب ب ـ/ ـــ/ ب ب ـ.

صوت مات؛ ـــ/ ـ.؛

ملك مهيار ب ب ـ/ ـــ.

يحيا في ملكوت الريح ـــ/ ـ/ ب ب ـ/ ـــ/ ب (م)

ويملك في ارض الاسرار ب ـ/ ب ب ـ/ ـــ/ ـــ.

نرصد في هذا النص مقدار ضغط الشاعر على المقياس الصوتي (= فاعلن) في اداء وزن المتدارك إذ لم يظهر سالما في النص الانف، وغياب سلامة الترتيب الصوتي لذلك المقياس في هذا النص ـ في اقل تقدير ـ يرتبط بغياب دلالته، وقد وشت بعض العبارات بها نذهب إليه فعبارة (صوت مات) تعني انقطع عن الوصول، ومن ثم جاء النص بكلمات مغيبة الدلالة مما ابقاها سرا لا يملكها إلا المروي عنه (= مهيار) الذي لا يحده مكان ثابت، لا سيما وهو (يحيا في ملكوت الريح)، فادونيس ـ هنا ـ يجعل المتلقي يحوم حول المعنى دون الوصول إليه محاولة منه ((في شد المتلقي إلى التغلغل في مطاوي النص وتلافيفه))[1].

(1) مجلة شعر: 114.

أما في النصوص التي يظهر فيها المقياس الصوتي (= فاعلن) سالما، فإننا نجدها أكثر وضوحا في الدلالة من غيرها، ولو شئنا ان نسوق لذلك مثالا فسوف نعمد إلى (البربري القديس)[1] إذ يقول أدونيس: ـ

ذاك مهيار قديسك البربري ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ

يا بلاد الرؤى والحنين ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.

حامل جبهتى لابس شفتى ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ب ـ

ضد هذا الزمان الصغير على التائهين ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ب ـ / ـ ب ـ.

ذاك مهيار قديسك البربري ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ.

تحت اظفاره دم واله ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ب / ب ـ ـ

انه الخالق الشقى ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ.

ان احبابه من رأوه وتاهوا ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ب ـ ـ

وبالرغم من الزيادات الناجمة عن التذييل والترفيل في التفعيلات الأخيرة من النص، والانزلاق العروضي المالوف لـ (فاعلن) ـــ (فعولن)[2] فالوضوح الدلالي جلي في النص قياسا بما يلتحف به النص الادونيسي من سمة الغموض المعروفة في شعره[3] وقد صوحب هذا الوضوح بصفاء المقياس الصوتي (= فاعلن) إذ لم يظهر (الخبن) أو (التشعيث)، كما ان النص يشير باصبع الاتهام (= ذاك) إلى مهيار باعتباره الثنائي

---

(1)أغاني مهيار: 36.

(2)ينظر تفصيل هذه الظاهرة (= فاعلن ـــ فعولن) في (جدلية الخفاء والتجلي): 94 وما بعدها.

(3)ينظر أنماط الغموض في الشعر العربي الحديث: 87.

المتضاد (البربري القديس) وبالرغم من ذلك فإننا نقول ـ بوضوح النص مثلما يمكن القول بصفاء المقياس الصوتي المعمول به.

ولان الشاعر في موقع يصف فيه من الخارج ((دون ان يسمح لانفعاله الخاص بالمزيد من التسرب))[1] حتى يصل إلى الهندسة الصوتية للوزن فقد جاءت جميع مقاييسه تامة صافية وبذلك نستطيع القول ان التمظهرات الصوتية على المستوى الوزني منسجمة والطبيعة الدلالية المحمولة في النص عند أدونيس.

3- سياق الرمل

شكل وزن الرمل في الديوان ما نسبته (11.764٪) ونستطيع ان نتمثل اعداد حضوره على خارطة أغاني مهيار الدمشقي من خلال الجدول الآتي: ـ

الجزء	الإله الميت	ساحر الغبار	ارم ذات العماد	الزمان الصغير	طرف العالم	فارس الكلمات	الموت المعاد
اعداد حضور النصوص على وزن الرمل	5	3	2	2	2	1	1

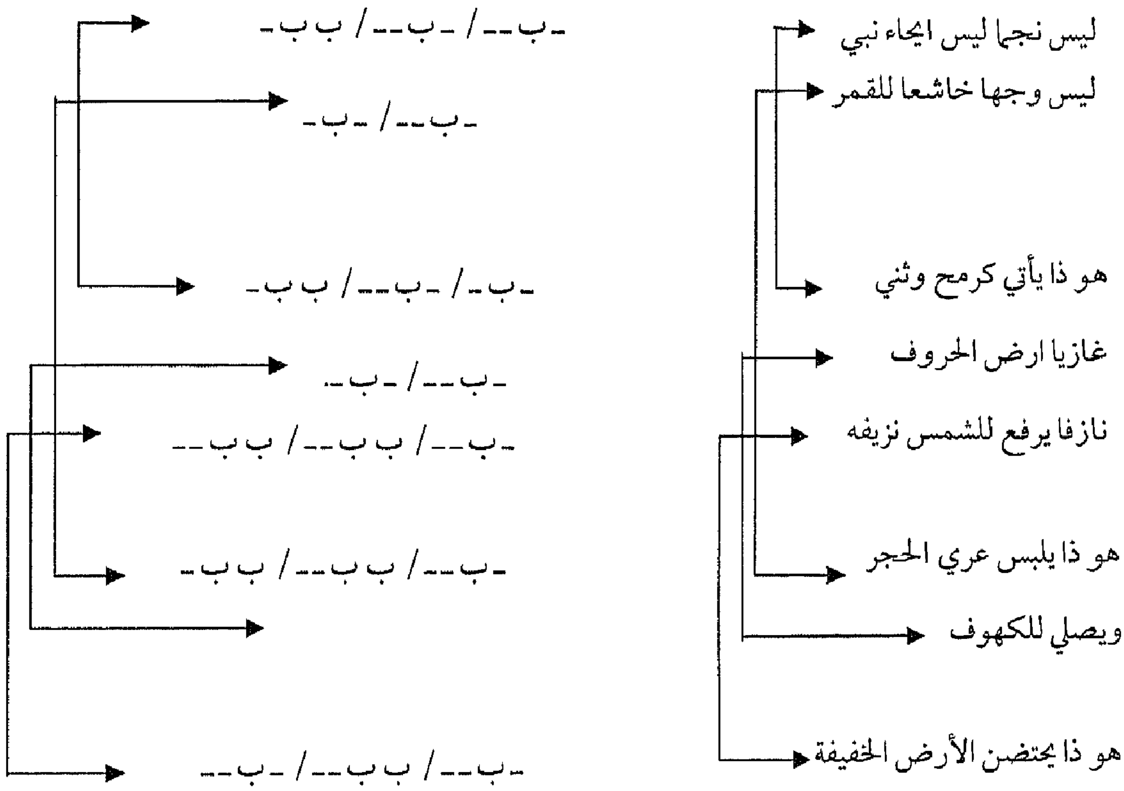
والصورة المعيارية في الهندسة الصوتية لهذا الوزن (= الرمل) على المستوى الأفقي منه تتضح من خلال تكرار المقياس الصوتي (= فاعلاتن) بواقع ثلاث مرات (= فاعلن × 3) أما التمظهرات الصوتية على المستوى العمودي لهذا الوزن؛ فتتجلى من خلال ما تصاب به تفعيلتا الضرب والعروض من تحولات عروضية، وللرمل عروضان وستة اضرب[2]: ـ الأولى تامة محذوفة وجوبا، ولها ثلاثة اضرب صحيح

(1)دير الملاك: 317.

(2)ينظر فن التقطيع الشعري والقافية: 138.

ومقصور ومحذوف مثلها. أما العروضة الثانية فهي مجزوءة صحيحة، ولها ثلاثة اضرب الأول مسبغ[1]، والثاني صحيح مثلها والثالث محذوف.

واكثر المقاييس الصوتية لهذا الوزن لفتا للانتباه التفعيلة الأخيرة بفعل ما تتعرض له من تحولات عروضية ونستطيع رصد ذلك من خلال النصوص الشعرية التي جاءت على وزن الرمل، ففي قصيدة (ليس نجما)[2] إذ يقول الشاعر: ـ



نرى من خلال النص مدى التزام الشاعر بالصورة الأفقية لايقاع الرمل من خلال التزام التشكيل الثلاثي للمقياس الصوتي (فاعلاتن) في النص باستثناء سطرين

---

(1)التسبيغ: زيادة حرف ساكن على السبب الخفيف، بعد مد وبه تصبح (فاعلاتن) (فاعلاتان) نفسه: 209، ولا نرى فيه عن التذييل ـ كبير فرق ـ الذي يعني زيادة ساكن على وتد مجموع بعد مد.

(2)أغاني مهيار: 15.

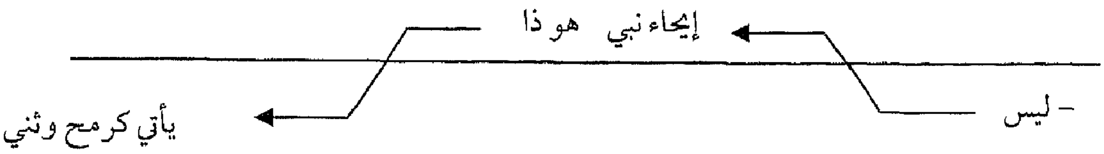
منه، جاءت تفعيلاتها مضغوطا عليها بـ (الحذف + التذييل) دفعا للنقص الحاصل في عدد تفاعيل البسطر الشعري أو انها الماح صوتي يلفت الشاعر من خلاله اذه المتلقي إلى ذللك الغيات الكمي للصوت الناجم عن نقص عدد التفاعيل في السطر الشعري الذي سار فيه الشاعر بواقع (فاعلاتن × 3)، كما ان الأسطر التي غيب فيها واحد من المقاييس الصوتية، كان الشاعر قد قدمها تقديما جماليا مارس فعله على المتلقي من خلال التالف الصوتي ـ على المستوى التفعيلي (= ـ ب ـ) ـ والدلالي على صعيد المفردات التي تشكل أصواتها الأخيرة نهايات تلك الأسطر. كما ان تلك المفردات التي احتضنت الهندسة الصوتية لاحدى التحولات العروضية لـ (فاعلاتن) (= فاعلان) وهي (حروف، كهوف) المتوافقة في صيغة الاشتقاقية (= فعول) لكل منها تكشف عن نهاية تتمتع بروي ساكن سبق بمد (= الواو)، وهذا ما انعكس بدوره على المستوى الدلالي لهذه المفردات، فالحرف ما زال يحمل سر التاريخ وسر الحضارة فهو مكتنز بالايحائية. أما الكهف فهو رمز لانطلاق الرحلة البشرية وهو أول الامكنة التي الفها الإنسان وملأ جدرانها بتاملاته وافكاره مثلما حمل جدرانها أول حروفه.

والمفردات الأخيرة من النص أسهمت في اظهار لحمة صوتية على مستوى الفونيم[1] بحكم الروي وعلى مستوى الهندسة الصوتية للتفعيلات الأخيرة وبشكل متناظر، وكل ذلك ينعكس على المستوى الدلالي لتلك المفردات المتناظرة التفعيلات والاصوات الأخيرة. فالتعانق المبين في الخطاطة لـ (نبي ـــ وثني) اسهم في التعانق الصوتي على مستوى الروي (= الياء) أولا وثانيا على المستوى التفعيلي (= ب ب ـ ـــ ب ب ـ) أما المستوى الدلالي فانها تعكس ثنائية ضدية، واحسب ان الدلالة لكل مفردة غنية عن بيان تقاطعها مع الأخرى مما يخلق حركة ايقاعية تتميز بالانبساط

---

(1)الفونيم: كل صوت قادر على إيجاد تعبير دلالي، أوزانه اصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعنى، ينظر: دراسة الصوت اللغوي، ص151.

والانقباض اذا اخذنا بنظر الاعتبار سياق ما جاءت فيه هذه المفردات ضمن النص ونستطيع تمثل ذلك على المستوى الإيقاعي بالخطاطة الآتية[1]:ـ



ويصدق ما قلناه آنفا على (قمر ـــ حجر) غير انه بالرغم من احتلال كل منهما لحيز صوتي تتميز فيه التفعيلة بالحذف فان الأخيرة (حجر) (= ب ب ـ) تتميز بالاضافة إلى الحذف بالخبن ولعل ما يقف وراء ذلك سبب تركيبي فحينما كانت (قمر) مجرورة بحرف الجر (اللام) فان (حجر) جر بالاضافة فضلا عن ان التقابل الدلالي يكمن في كون القمر يتمتع بلون وحيز مكاني يتنافى وطبيعة ما يتمتع به الحجر من لون وحيز مكاني.

أما التعانق (نزيفه ـــ الخفيفة) الذي اسهم في التعانق الصوتي على المستوى الفونيمي بالنسبة للروي (= الفاء) وعلى المستوى التفعيلي (ب ب ـ ـ ـــ ـ ب ـ ـ) فالذي اسهم في خلخلة الهندسة الصوتية فيه. هو كون المفردة الأولى (نزيفه) مجردة من ال التعريف في موضع مفعول به على حين كانت المفردة الثانية (الخفيفة) حليت بـ (ال) التعريف وهي في موضع جر بالاضافة، على الرغم من كل ذلك نستطيع الامساك بعلاقة دلالية تبعا لانسيابية الحركة التي يمكن تصورها لكل من النزيف والخفة، غير ان حضورها على تلك الهيأة يمكن السياق من غلق باب مثل هذه الدلالة فـ (نزيفه) مفعول به يؤدى لفظه باظهار الضمير الهاء (الهاء)[2]، وكذلك بالنسبة لـ (الخفيفه) التي

(1) خاشعا للقمر هو ذا
- ليس وجها يأتي كرمح وثني
لاحظ تكرار (ليس) النافية يقابل تكرار (هو ذا) المثبت

(2)سوف يأتي الحديث عن هذه الهاء في الفصل الثاني: 125.

الحقت بها هاء التانيث المبدلة من تاء التانيث، ولكنها تختلف نحويا عن سابقتها في كونها صفة لـ(الأرض) على حين تعلقت مفردة (نزيفه) بـ (الشمس) من خلال الفعل (يرفع) وحرف الجر (لـ) الذي يشي بغائية الرفع، ومن ثم فالذي يغلق باب التوافق الدلالي يتعلق بالحيز المكاني لكل من (الشمس × الأرض) كما يقدمهما السياق.

كما ان معظم ما يقدمه المتن من نصوص على وزن الرمل جاءت لتحمل في طياتها ضمير المتكلم، وكانها بؤرة البوح التي تتكشف من خلالها ذات الشاعر، ومن ثم نستطيع ان نعي أهمية ان يبدأ الديوان بنص على وزن الرمل وان ينتهي بنص على مثل هذا الوزن. والبؤرة التي تكشف لنا كثيرا من سمات الشاعر وانفعالاته يسجلها في كثير من النصوص المنهدة على وزن الرمل حتى جاء احد تلك النصوص بعنوان (اعتراف)[1] وفيه يقول الشاعر:

ليس إلا جثة الليل واشلاء يدي	ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ب ب ـ.
في تقاطيع النهار	ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ.
ليس إلا حجر تحت الجفون	ـ ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ـ ب ـ.
آه كم صليت للرب الحرون	ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ.
للثمار	ـ ب ـ.
آه كم أطعمت عيني لجوع الشجرة	ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ب ب ـ
ولكم سرت على أهدابي المنكسرة	ب ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ب ب ـ
للقاء ـ لعناق وثني	ب ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ب ب ـ.
أنا والله وأنقاض النهار	ب ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ـ ب ـ.

(1)أغاني مهيار: 97.

النص سلسلة من البوح الذاتي، وإذا كانت تفاعيل الرمل تبدو أكثر انسجاما ((داخل القصائد التي تتميز بلون من الاسترسال الحكائي))[1]، فنحن لا نعدم من الوقوف على هذا النص الذي يسير على وزن الرمل متسما بالحكائية من خلال عنصر الحوار الوارد فيه ففي قصيدة (العصر الذهبي)[2] يقول الشاعر:ـ

ـ((جره يا شرطي...))	-ب--/ ب ب -.
ـ((سيدي اعرف أن المقصلة	-ب--/ ب ب--/ -ب-
بانتظاري	-ب--/
غير اني شاعر اعبد ناري	-ب--/ -ب--/ ب ب--
واحب الجلجله))	-ب--/ ب ب--
ـ((جره يا شرطي	-ب--/ ب ب-.
قل له إن حذاء الشرطي	-ب--/ ب ب--/ ب ب-.
هو من وجهك اجمل.))	-ب--/ ب ب--
آه يا عصر الحذاء الذهبي	-ب--/ -ب--/ ب ب-.
أنت أغلى انت اجمل	-ب--/ -ب--

الطبيعة التشكيلية للنص تكشف عن ذلك الاسترسال الحكائي، فالنص استخدم علامات الترقيم والتنصيص ليخص بها (الآخر)، أما الذات (= أنا الشاعر) فكانت تعقب على ذلك المنصوص عليه لتكشف عن طبيعة الصراع الدائرة في النص.

---

(1)اللغة الشعرية: 41.

(2)أغاني مهيار: 97.

وقد جاءت تفعيلات البداية بوصفها المقاييس الصوتية لهذا الوزن ـ سالمة باستثناء واحدة منها ظهرت مخبونة على حين جاءت تفعيلات النهاية مستثمرة لكثير من الرخص العروضية التي يقترحها المستوى المعياري في الصورة العمودية لهذا الوزن حتى صارت الهندسة الصوتية لتلك التفعيلات تسجل فاقا ملحوظا لها عن غيرها في النص.

4- سياق السريع

جاء وزن السريع في (أغاني مهيار الدمشقي) بنسبة (8.823٪) وتوزع في عدد من أجزاء المتن على وفق الجدول الآتي: ـ

الجزء	طرف العالم	الزمان الصغير	ساحر الغبار
عدد النصوص على وزن السريع	9	2	1

ومن اهم مشكلات السريع في الديوان انه جاء متداخلا مع الرجز الوزن المهيمن، وذلك بفعل المقياس الصوتي (مستفعلن) في هذا الوزن حيث تتشكل منه الصورة الأفقية لكلا الوزنين مع فارق واحد هو انه يشتمل على المستوى الأفقي بمجمله للرجز (= مستفعلن × 3) على حين يشكل ثلثي المستوى الأفقي لوزن السريع (= مستفعلن × 2 + فاعلن). والصورة العمودية للسريع متأتية من كون السريع يكون بثلاث أعاريض وستة اضرب [1].

ويرى اهل العروض في (فاعلن) إنها الصورة الفاصلة للسريع عن الرجز[2] ومنهم من يرى أن (فاعلن) منحدرة من (مستفعلن) بفعل الطي والكسف[3] فاصبحت

(1)ينظر تفصيل هذا الوزن وما يطرأ عليه من تغيرات في فن التقطيع الشعري والقافية: 149.

(2)ينظر العروض تهذيبه واعادة تدوينه:767 وهذا ما اشترطته نازك الملائكة في قضاية الشعر المعاصر:64

(3)الكسف: إسقاط السابع المتحرك وبه تصبح مفعولات (= - - - ب) مفعولا (= - - -) ينظر فن التقطيع الشعري: 208.

(مفعلا) (= فاعلن) وعلى الرغم مما اوجده العروضيون من ضوابط يعرف بها السريع فقد اختلف في مميزات الرجز والسريع فعددنا من السريع كل شطر تلتزمه في نهاية شطره تفعيلة (فاعلن) آخذين بنظر الاعتبار التحولات التي تكون الصق بـ (فاعلن) ـ بصفتها مقياسا صوتيا متحققا للسريع ـ من (مستفعلن)[1] كما ((أن استخدام فاعلن مؤسسة على مستفعلن غير مدمجة لان فاعلن كان لها وقعها في اطار الوزن القديم حيث البيت ذو الشطرين))[2].

وقد جسدت النصوص الواردة في المتن السرعة التي انماز بها هذا الوزن ولعل ما يقف وراء ذلك ارتفاع نسبة اسبابه. ((والاسباب كما هو معلوم اسرع من الاوتاد في النطق بها وفي تقطيعها))[3] وقد جاء النص الادونيسي مجسدا لهذا الملمح الأسلوبي في هذا الوزن إذ

قصر الشاعر في ادائه للنص المساحة الصوتية ـ على صعيد ما توافر للنص من مساحة تفعيلية ـ من خلال تغيير الهندسة الصوتية لتلك التفعيلات مستغلا الرخص العروضية ففي أول نصوص السريع (حجر)[4] يقول أدونيس: ـ

اعبد هذا الحجر الوادعا	ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ـ
رأيت وجهي في تقاطيعه	ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ
رأيت في شعري الضائعا	ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ

---

(1)سوف ننظر إلى (فاعلن) بوصفها تفعيلة مستقلة لا كونها متأتية من (مستفعلن) لنحقق بذلك لوزن السريع استقلاله عن الرجز، ومن هنا سوف نعزل الوجوه العروضية لتفعيله (مستفعلن) ضمن وزن السريع كما تقدمها كتب العروض لأنها تغيب استقلال السريع، وسوف ننظر لـ (فاعلن) إنها وجدت هكذا (فاعلن) فليس من الحكمة أن نجعلها حدا فاصلا ثم نلحق بها تحولات عروضية خاصة بـ(مستفعلن) التي تتمظهر من خلالها الصورة العمودية للرجز.

(2)الشعر العربي المعاصر: 89 .

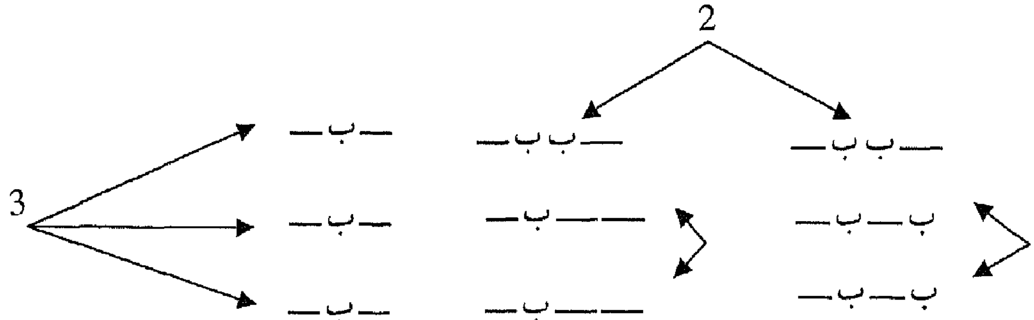
(3)فن التقطيع الشعري: 150.

(4)أغاني مهيار: 49.

على وفق تقطيع النص عروضيا فانه يكشف عن تضاريس المساحة الصوتية لهذا الوزن التي نسجل من خلالها أولا تكرار المقياس الصوتي (فاعلن) ثلاث مرات في نهايات النص ليحفظ للسريع استقلاله بوصفه وزنا عمد إليه الشاعر لينسرب من خلاله النص، وثانيا من خلال السطر الشعري فالنص مكون من ثلاثة اسطر إذ ان هناك تكرارا عموديا لهيكلية التفاعيل المساهمة في أداء النص.

أما عن طبيعة الهيكلية الصوتية للتفعيلات فقد توزعت بشكل متتابع مرة، ومرتين بشكل متوازي؛ فالطي بوصفه تحولا عروضيا لـ (مستفعلن) ـــ (= ـ ـ ب ـ) جاء في موضعين بشكل متجاور ثم انضوى تحت كل موضع من مواضع الطي موضعان متوازيان لكل منهما مظهر من المظاهر الصوتية لتفعيلة (مستفعلن).

ولو تمثلنا المساحة الصوتية للنص من خلال تقطيعه في خطاطة لأدركنا جمالية هذا التشكيل الذي ظهر مرة متجاورا وثلاث مرات متوازيا.



وينظر دليلا على قصر النصوص التي جاءت على هذا الوزن قصيدة (وحده)[1] وفيها يقول أدونيس:-

وحد بي الكون فأجفانه	ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ـ
تلبس أجفاني	ـ ب ب ـ / ـ ـ
وحد بي الكون بحريتي	ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ـ
فأينا يبتكر الثاني	ـ ب ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ـ

(1)أغاني مهيار: 178.

ومع قصر النص فان التقطيع العروضي له يظهر الجهد الذي بذله الشاعر في اظهار التوحد الذي ينشده أدونيس ناجم عن كون الذات هي مركز الاستقطاب (وحد بي الكون)، والكون هذا المحيط الواسع يتحد في ذات الشاعر لان التمركز القوي حول الذات هو الذي سوغ لـ (شوبنهور) قوله: ـ (إن العالم فكرتي)، كما إن هذا التمركز بعينه هو الذي يسوغ لأدونيس قوله (وحد بي الكون)[1].

5 — سياق الكامل

بوصولنا إلى وزن الكامل فانه يشكل ما نسبته (2.941 ٪) قياسا بغيره من الأوزان المفردة في الديوان، فلا نجده إلا بواقع اربع مرات، وكما في الجدول الآتي: ـ

الجزء	طرف العالم	ساحر الغبار	ارم ذات العماد
اعداد النصوص على وزن الكامل	2	1	1

والصورة الأفقية لهذا الوزن هي (= متفاعلن x 3) ونستطيع تمثل المستوى العمودي من خلال ما يطرأ على هندسة المقياس الصوتي (= متفاعلن) بفعل التحولات العروضية التي منها الاضمار والحذذ، أو علل الزيادة بالترفيل والتذييل، وللكامل ثلاث اعاريض وتسعة اضرب: ـ

العروضة الأولى: تامة واضربها ثلاثة تام ومقطوع واحذ مضمر. أما العروضة الثانية حذاء ولها ضربان الأول احذ غير مضمر والثاني احذ مضمر. والعروضة الثالثة مجزوءة صحيحة ولها أربعة اضرب الأول مرفل والثاني مذال والثالث صحيح مثلها، أما الرابع فمقطوع[2].

---

(1)يقول منير العكش ((التمركز القوي حول الذات هو الذي برر لـ (شوبنهور) قوله: ـ (إن العالم فكرتي) وهو الذي برر لأدونيس قوله (إن العالم خلقي). في تفصيل ذلك ينظر اسئلة الشعر: 81.

(2)ينظر فن التقطيع الشعري: 107.

والنصوص الواردة في الديوان اختار الشاعر أن يجري اثنين منها على الصورة التامة للهندسة الصوتية للتفعيلة (متفاعلن)، واجرى اثنين آخرين على صورة الكامل الاحذ. وقد كان نص (رؤيا)[1] ثاني أطول نصوص الديوان[2]، إذ كانت مساحته الصوتية (146) تفعيلة. (45) تفعيلة منها مضمرة (52) تفعيلة حذاء، أما السالم من تفاعيل النص التي احتفظت بالهندسة الصوتية لها على وفق الصورة المعيارية (=متفاعلن) فهي (49) تفعيلة. وقد كانت بنية النص حكائية تقوم على سبعة[3] مقاطع يفصل بينها جزء من بياض الورقة دون إن يشعرنا النص بهذا الفصل الذي جاء ليوفر فرصة الاستراحة والتأمل للقارئ واسهم في ذلك تكرار بنية الاستهلال (هربت مدينتنا) في كل مقطع ـ باستثناء الثالث ـ الذي جاء بوحا ذاتيا يعزز رؤيتنا هذه تركيب (رأيت) وفيه يظهر المتكلم (التاء) الذي يظهر (أنا) الشاعر، مما يحيل القارئ إلى أن الشاعر هو الراوي لحكائية هذا النص. ففي المقطع السادس[4] من النص يقول الشاعر:ـ

هربت مدينتنا	ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ
والرفض لؤلؤة مكسرة	ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ
ترسو بقاياها على سفني	ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ
والرفض حطاب يعيش على	ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ
وجهي ـ يلملمني ويشعلني	ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ

---

(1)أغاني مهيار: 107.

(2)واطول من هذا النص (الجرح): 42– 47 من الديوان مساحة الصوتية (179) تفعيلة.

(3)لاحظ عناية الشاعر بالرقم (7) في بناء الديوان.

(4)أغاني مهيار: 42.

والرفض ابعاد تشتتني ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

فارى دمي وأرى وراء دمي ب ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

موتي يحاورني ويتبعني ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ

وبالنظر إلى المساحة الصوتية لهذا المقطع باستثناء ما شغلت حيزه البنية الاستهلالية (هربت مدينتنا) التي اعتمدها النص لتتواتر من خلالها جزئيات الحدث، وما تعلق من المقطع بجملة (رايت) في قوله (فأرى دمي و ارى وراء دمي). نرى أن المساحة الصوتية للمقطع المذكور تنازعتها هندستان للصورة الصوتية (= متفاعلن)؛ الأولى هندسة (الاضمار) وقد اختصت بتفعيلات البداية والحشو، والثانية هندسة (الحذذ) وقد اختصت بتفعيلات النهاية، وهذا الصراع بين النسقين الصوتيين لهذه التفعيلة يعكس ارتفاع نسبة التوتر الذي يعكس علاقة وزن الكامل بالقصائد التي تتسم ـ اذا ما سارت على وفق هذه الهندسة الصوتية ـ بالاسترسال والحكائية والسلاسة بحيث تتشكل على ذلك قصائد طوال مع إمكانية ((تقديم الحدث ـ الحكاية ـ مختصرا الكثير من الجزئيات غير الضرورية، مكثفا لغته إلى ابعد الحدود))[1].

ومن نصوص أدونيس التي تعكس حكائية هذا الوزن ـ مع كثافة ما يأتي عليه ـ نص جاء بمساحة صوتية تعادل (ثمان) تفعيلات قدم فيها حكاية ومضية، ولعل في العنوان (= من أنت)[2] ما يكشف حكائية هذا النص، وفيه يقول الشاعر: ـ

عيناي عند فراشة ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ

والرعب يضرب اغنياتي ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب / ـ

من انت ؟ ـ ـ ب (م)

---

(1)دير الملاك: 21 – 22.

(2)أغاني مهيار: 196.

رمح تائه ـ/ ــ ب ـ

رب يعيش بلا صلاة ــ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ/ ـ

والمساحة الصوتية على المستوى الوزني تكشف عن علاقة متجلية على صعيد الاشطر التي جاءت تحمل في طياتها نهاية الدفقة الشعورية، ولاسيما الشطر الثاني والاخير إذ إن كلا الشطرين يحتل مساحة صوتية تتشابه في هندستها بشكل متوازي. وعلى صعيد تفعيلات النهاية بالنسبة للأسطر المتوازية في تشكسلها الصوتي نلاحظ إن المفردات الحاضنة لهذه التفعيلات (أغنياتي ـــ صلاة) لا تتعانق على المستوى العروضي وحسب، وإنما على المستوى الفونيمس من خلال روي كل منهما (= التاء) وانتهاء كل منهما على مستوى القافية بمصوت طويل (=الالف) الذي يعقبه صوت التاء (= الروي) المشبع بالكسر، مما ينجم عن ذلك تواشج دلالي، فهناك علاقة قديمة تصورها الميثولوجيا بين الأغاني والصلاة بوصفها طقوسا دينية، كما ان الصلاة كثيرا ما تؤدي في كثير من الصلوات وفي كثير من الاديان بطريقة إنشادية تقترب من الغناء.

وإذا كان النص يتحرك في (ثمان) تفعيلات فقد جاءت واحدة منها سالمة، واثنتان مرفلتين، وما بقي من التفعيلات كان مضمرا. والمثال السابق من نص (رؤيا) بنيت حكائيته على وصف المكان والبوح الذاتي، أما ما نحن بصدده من نص يتمتع بحكائية حوارية وذلك ما تكشفه لنا ثيمة النص المتجلية في عنوانه (من انت ؟) الذي يدل على الاستفهام. كما اننا نجد ان طبيعة كل إيقاع في المقطعين تنسجم والثيمة التي ينطلق منها النص، وعلى وفق الامثلة السابقة فنحن نؤكد ما ذهب إليه الدكتور محسن اطيمش في ((أن إيقاع اسلوب السرد المحادثة أو الحوار يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل اسئلة واجابات))[1]، وبعبارة أخرى فان

---

(1) دير الملاك: 321.

إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته الخاصة بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر أي ليس ذاتيا محضا.

6- سياق المتقارب

لا يشبه المتقارب الكامل في نسبة وجوده (= 2.941 ٪) في الديوان وحسب، بل إن المتقارب شابه الكامل حتى في طبيعة وجوده على خارطة المتن المدروس فهو ـ وكذلك الكامل[1] ـ حضر في الديوان على وفق الجدول الآتي: ـ

الجزء	طرف العالم	ساحر الغبار	ارم ذات العماد
اعداد النصوص على وزن المتقارب	2	1	1

والصورة الأفقية لهذا الوزن هي (فعولن × 4) فهي رباعية التشكيل كما في المتدارك (= فاعلن × 4)، وعلى المستوى العمودي فللمتقارب عروضان وستة اضرب[2]: ـ

الأولى صحيحة وقد يدخلها القبض[3]، والحذف[4]، ولها أربعة اضرب: صحيح، ومقصور، ومحذوف، وابتر[5].

والهندسة الصوتية لتفعيلية (فعولن) بوصفها مقياسا صوتيا لوزن المتقارب قائمة على مقلوب (فاعلن)؛ أي إنها تقوم على تقديم الوتد المجموع، وتأخير السبب الخفيف (= ب ـ ـ) وهذا ما يجعلها أكثر التفعيلات احترازا في استقبال التحولات

---

(1)راجع جدول توزيع الكامل على أجزاء الديوان: 38 من البحث.

(2)ينظر فن التقطيع الشعري: 192.

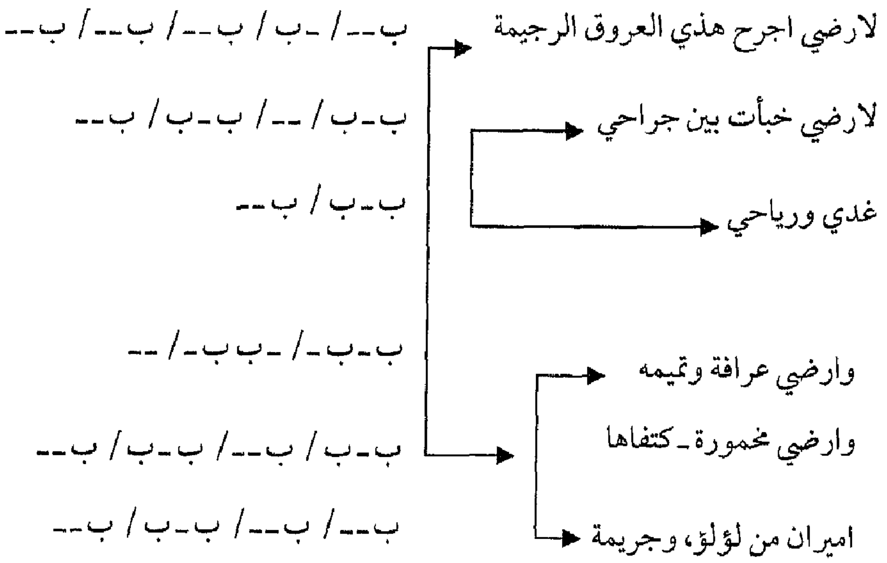
(3)حذف الخامس السكن وبه تصبح فعولن (= فعول) نفسه: 208.

(4)حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله وبه تصبح فاعلن (= فاعل) . نفسه.

(5)البتر هو علة مزدوجة تصاب من خلالها التفعيلة بالحذف والقطع معا فتصبح فعولن (=فع) نفسه: 209.

العروضية، ولاسيما على صعيد حشو البيت، والدليل في هيمنة القلب على (فعولن) إنها لا تقبل في تفعيلة الضرب أو العروض إلا علل النقص وزحافاته مما يجعلها اقل قدرة من غيرها على التناسل الإيقاعي[1].

وإذا جرى النص على هذا الوزن فانه يخضع لمنظومة علاقات نستطيع تمثلها من خلال التقطيع العروضي ولاسيما تفعيلات البداية والنهاية من حيث التعانق التفعيلي على صعيد الهندسة الصوتية للنص في حدود الوزن المعمول عليه، كما أن النصوص التي جاءت على وزن المتقارب تهيء لنا مفردات هي الثيمة التي يتشظى عنها النص؛ فتكون بؤرة لانطلاق النص وتمثل محل الارتكاز الدلالي فيه، ففي قصيدة (لأرضي...)[2] يقول الشاعر:ـ



ولبيان منظومة العلاقات في النص نقول:

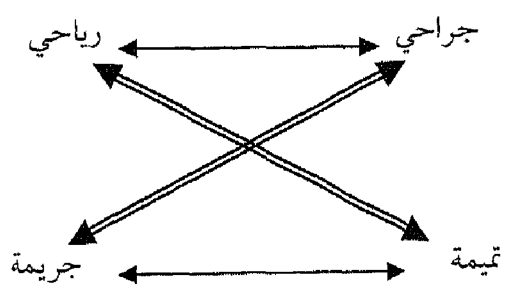
---

(1)ينظر اللغة الشعرية: 45.

(2)أغاني مهيار: 135.

-التوافق الحاصل في بدايات النص من خلال تكرار مفردة (ارضي) اربع مرات بوصفه إجراء أسلوبيا لا غرابة اذا ما عكس هندسة صوتية موحدة على المستوى التفعيلي في بدايات النص كما أن ذلك التكرار هيأ لنا فرصة اقتناص البؤرة الدلالية للنص وهي مفردة ارضي التي اتصل بها ضمير المتكلم (الياء).

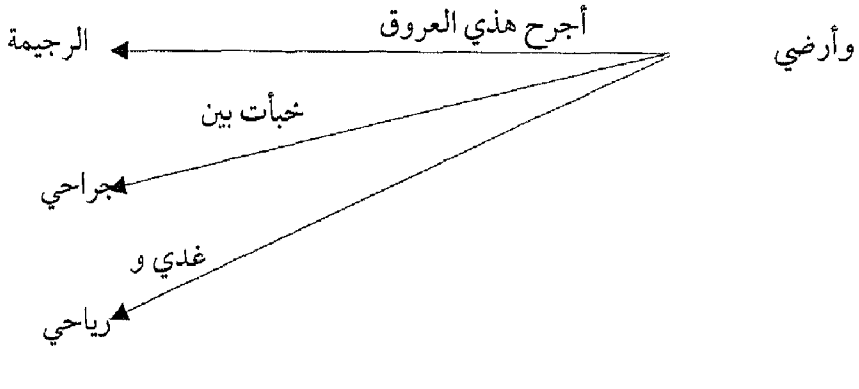
-التعانق الفونيمي لمفردات النهاية في المقطع الأول من خلال مفردتي (جراحي ـــ رياحي) إذ تنتهي كل مفردة بـ (حاء) مشبعة بياء المتكلم، وهي تناظر التعانق الفونيمي الحاصل في نهايات المقطع الثاني (= تميمة ـــ جريمة) إذ ينتهي كل منهما بـ (ميم) لحقتها (الهاء) وينفتح هذا العناق على توافق دلالي مؤداه إن (التميمة) توضع لاشياء تثير الغموض والقلق، وهذه الظروف قد تكون مصحوبة بها (الجريمة). كما أن التناظر بين حالتي العناق في المقطعين (= جراحي رياحي) من جهة وبين (= تميمة ـــ جريمة) من جهة أخرى تشعرنا بنوع من المحاثية الدلالية إذ ما حاولنا الربط بين تلك المفردات وحشدها في حقل دلالي واحد (جراح، رياح، جريمة، تميمة)، فالعلاقة بين الجراح والجريمة علاقة سببية فكلاهما يقود إلى الآخر وعلاقة التميمة بالرياح باعتبار ترميزهما، بحكم السياق ـ للقلق والغموض ونستطيع تمثل تلك العلاقات الدلالية في الخطاطة الآتية: ـ



هذا بالاضافة إلى العلاقة الجناسية بين أول النهايات وآخرها (الرجيمة ــ جريمة) ناتجة عن العلاقة المعجمية أولا ن كما ان الرجم لون من ألوان العقاب لنوع من أنواع الجريمة ثانيا.

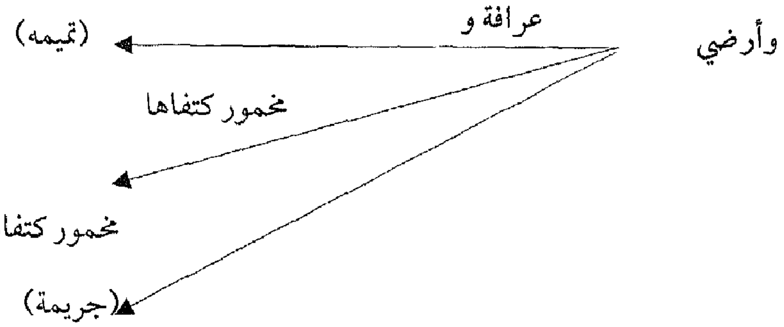
-وفيما تقدم من علاقات صوتية ودلالية ما يسهم في توجيه الهندسة الصوتية لنهايات النص على المستوى التفعيلي من وزن المتقارب.

وإذا حاولنا كشف مقصدية النص الحامل لهذا الوزن، فإننا سنحدد مفردة (لأرضي) المكررة في بداية كل مقطع مرتين بوصفها بؤرة دلالية فـ ((كثيرا ما يتخذ الشعراء خاصة في القصائد الغنائية القصيرة والمقطوعات، أو في مقاطع من قصائدهم، نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة فتمدد الأصوات والدلالات المتفرعة عنها في جنبات المقطوعة أو في عدة أبيات منها في شبكات ذات أبعاد أفقية وعمودية))[1]، ومفردة (الأرض) بكل أبعادها الفكرية والنفسية هي (الفعل المحرك)[2] للنص ومنه يتشظى ونستطيع تصوير النص من خلال هذه المفردة وفق هذه الهيكلية من الخطاطة الآتية:



(1)تحليل الخطاب الشعري: 190.

(2)الفعل المحرك يعني تلك الديناميكية المحركة للشاعر في كل أعماله. ينظر: المضوعية البنيوية: 47.



وهنا تتكشف مقصدية ـ (= ذات ـــ موضوع) ـ الشاعر من (الأرض) عبر مقطعين من النص يعتمد كل منهما على الطبيعة الاداثية. ففي المقطع الأول إذ يصل الشاعر مفردة (الأرض) بـ (اللام) و (ياء المتكلم) فانه يوضح علاقة هذه الأرض بذاته، ولكنه في المقطع الثاني من خلال عزله وايجاد الرابطة اللغوية (واو العطف) نلاحظ انه يوضح علاقة (الأرض بالارض) ولذلك ظهرت ضمائر المتكلم في خمسة مواضع من المقطع الأول في حين لم تظهر إلا مرة واحدة في المقطع الثاني.

ولاظهار صرامة هذا الوزن وعقمه الإيقاعي، أو عدم قدرة التفعيلة التي يتشكل منها على التناسل الإيقاعي نسوق هذا المثال إذ يقول الشاعر في (أعيش مع الضوء)[1]

اعيش مع الضوء عمري عبير ب ـ ب / ب ـــ / ب ـــ / ب ـــ

يمر وثانيتي سنوات ب ـ ب / ب ـ ب / ب ـ ب / ب ـــ

واعشق ترتيلة في بلادي ب ـ ب / ب ـــ / ب ـــ / ب ـــ

تناقلها كالصباح الرعاة؛ ب ـ ب / ب ـــ / ب ـــ / ب ـــ

رموها على الشمس قطعة فجر نقي ب ـــ / ب ـــ / ب ـــ

وصلوا عليها وماتوا ب ـــ / ب ـــ / ب ـــ

(1)أغاني مهيار: 184.

إذا ضحك الموت في شفتيك ب ـ ب / ب ــ / ب ـ ب / ب ـ ب

بكت من حنين إليك الحياة ب ــ/ ب ــ/ ب ــ/ ب ــ

والتقطيع العروضي يظهر الجهد التخطيطي الذي يبذله الشاعر حتى كأننا إزاء أربعة ابيات تامة التفاعيل من الشكل العمودي إذ يظهر البيت الاخير أشبه بالحكمة؛ بل هو حكمة بالفعل إذا لاحظنا اعتماده الثنائيات (الموت × الحياة) و (= الضحك × البكاء)، وقد تكون هذه السلاسة والوضوح ناجمة عن كون النص من بواكير النتاج الأدونيسي، ولاسيما قد سيطرت عليه البنية التقليدية، وقد يكون ناجما عن دفاعه عن شكل النص القائم على التفعيلة في محاكاته للشكل العمودي، ومن هنا جاء النص بامكانية تشكيله باربعة ابيات اذا ما اريد تشكيله على وفق البنية القديمة، ولم يأت السطران الاخيران من النص ليمثلا شكل البيت العمودي وحسب، وإنما جاءا ليمثلا بيتا من ابيات الحكمة التي طالما أنهى بها شعراء العربية ـ المجيدون منهم ـ نصوصهم الابداعية.

7 – سياق البسيط

هو أول البحور المركبة من تفعيلتين مختلفتين، وهو من دائرة المختلف إذ يقوم على تعاقب ((مستفعلن فاعلن) × 2) بالنسبة للمستوى الأفقي أما الصورة العمودية[1] لهذا الوزن فهي مرة من خلال (فاعلن) باعتبار الوجود التام للوزن بمستواه الأفقي، ومرة أخرى من خلال وجود (مستفعلن) باعتبار مجزوء البسيط، وما يطرأ على هذه التفعيلة من اذالة (= مستفعلان)، أو قطع (= مستفعل) أو في حالة تعرضها للقطع والخبن في آن واحد فانها تخرج من مجزوء البسيط إلى ما يسمى (مخلع البسيط)[2]، وعلى

(1)ينظر فن التقطيع الشعري: 65.

(2)ينظر نفسه: 75.

الرغم من ان وجوده جاء بنسبة (2.205 ٪) إذ جاء في ثلاثة نصوص من (أغاني مهيار الدمشقي)[1] فقط؛ فانه لا يسجل نسبة متدنية امام بقية الأوزان المتداولة وحسب، بل انه يسجل تدني نسبة الأوزان المركبة التفاعيل أيضا.

وقد جاء هذا الوزن على صعيد الهندسة الأفقية للسطر فيه بوجهين، الأول بصورته التامة التي يتساوق وغالبية الأوزان المتداولة في المتن إذ يقوم الرجز والسريع وبكامل والرمل على ثلاث تفعيلات على صعيد الهندسة الصوتية في المستوى الافقة لهذه الأوزان.

والحق ان النصوص الواردة على هذا الوزن كان حصة ما يتساوق منها وغالبية الأوزان المتداولة أكثر من بقية ا لاوزان فقد حضر على الصورة الأفقية الثلاثية (مرتين) بينها جاء مرة واحدة وهي اقل في النسبة والتناسب وما يتساوق والصورة المعيارية لهذا الوزن التي تقوم على اربع تفعيلات يتساوق فيها والصورة المعيارية لاوزان المتدارك والمتقارب. ومن امثلة النصوص التي جاءت على وزن البسيط والتي حاول فيها الشاعر التزام الصورة الأفقية قصيدة (اليوم لي لغتي)[2] إذ يقول الشاعر: ـ

هدمت مملكتي	ب ـ ب ـ / ب ب ـ
هدمت عرشي وساحاتي واروقتي	ب ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ
ورحت ابحث محمولا على رئتي	ب ـ ب ـ / ب ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ
اعلم البحر امطاري وامنحه	ب ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ
ناري ومجمرتي	ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ـ
واكتب الزمن الآتي على شفتي	ب ـ ب ـ / ب ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ

(1) اثنان منها في (ساحر الغبار)، وآخر في (طرف العالم).

(2) أغاني مهيار: 81.

واليوم لي لغتي	--ب-/ ب ب-
ولي تخومي ولي ارضي ولي سمتي	ب-ب-/ -ب-ب/ --ب-/ ب ب-
ولي شعوبي تغذيني بحيرتها	ب-ب-/ -ب-/ --ب-/ ب ب-
وتستظيء بانقاضي واجنحتي	ب-ب-/ ب ب-/ --ب-/ ب ب-

تظهر المساحة الصوتية للنص على المستوى الوزني صرامة التزام الشاعر بالصورة الأفقية لهذا الوزن من خلال الظهور المتعادل لـ (مستفعلن) و (فاعلن) إذ ظهر كل منهما بواقع (سبع عشرة) مرة. وقد احتفظت (مستفعلن) بالهندسة الصوتية لها (تسع) مرات، وتغيرت هيكلية الأصوات في هذه التفعيلة (ثمان) مرات من خلال (الخبن). وبالنسبة لـ (فاعلن) فهي لاعتبار الصياغة الصوتية في نهايات النص بحاجة إلى ضغط أكثر من غيرها فقد جاءت (اثنتا عشرة) تفعيلة مخبونة، وفي الحشو جاءت (فاعلن) (خمس) مرات سالمة. والجهد التخطيطي لتقطيع هذا النص واضح كما ان اختيار (التاء) المشبعة بياء المتكلم لتكون النهايات الفونيمية للنص باعتبار نهايات الدفقة الشعورية كان قد أسهم في اظهار نهايات إيقاعية ودلالية في آن واحد؛ كل هذا ساعد على اظهار النص متوازيا في مستواه التفعيلي من مساحته الصوتية. فعلى صعيد المقطع الثاني نستطيع تمثل ذلك التوازي عن طريق تفعيلات البداية والنهاية عبر هذه الخطاطة التي تتبين فيها طبيعة المساحة الصوتية للنص إذا ما تجاوزنا استهلال المقطع (واليوم لي لغتي):-

البداية		النهاية
ب-ب-	....	ب ب-
ب-ب-	....	ب ب-
ب-ب-	....	ب ب-
ب-ب-	....	ب ب-

وطبيعة النص في المقطع الأول باعتبار (الفعل المحرك) للنص دلاليا (= هدم) إذ انه فعل يموج بالحركة والسرعة ومن هنا جاءت بقية الافعال (= رحت، أبحث، اكتب) لاتخرج عن طبيعة ما يتصف به فعل الهدم من حركة دؤوب. وإذا كان هذا التساوق بين هذه الافعال والفعل المحرك فإننا نستطيع ان نضيف إليها ما علق بالمقطع الثاني من افعال (= تغذيني، تستضيء).

كما أن النص جاء قائما على البوح والاعترافات المتتالية التي ينهد بها النص، التي يحسها المتلقي تتساوق وجملة الافعال التي يتصدرها فعل (الهدم) الكاشف عما يعانيه الشاعر يتضح ذلك في التراكيب (هدمت، خدمت، رحت، ابحث، اعلم، افتح، اكتب) التي تكشف عن جملة من الاعترافات الشاقة التي ينوء بها الشاعر وهي تتعلق بزمن ماض في المقطع الأول. ومن جهة أخرى يلتفت الشاعر في المقطع الثاني فيفاجئنا بالحاضر الذي شيده على مجموعة من الحكايات المعوضة لما انهدم ويخز بها حساسية القارئ التي اعتادت في المقطع الأول افعالا ماضية مارس الشاعر من خلالها فعل الهدم، ومن ثم تتكشف لنا ذات الشاعر فتكون ذات ثنائية طرف يتلاشى بفعل الهدم في المقطع الأول وآخر يشيد فيه الشاعر كينونته وذلك ما يمكن ان نلمحه من خلال مفردات المقطع الثاني (التخوم، الأرض، الشعوب).

وقد جاء اقصر نصوص المتن على وزن (مخلع بسيط) وهو (سفر)[1] يقول أدونيس فيه: ـ

مسافر دونها حراك　　　ب ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ـ

يا شمس، من أين لي خطاك ؟　　　ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ـ

(1)أغاني مهيار: 185.

وهنا دعوة للتأمل تنقلها إلينا (ياء) النداء، وأداة الاستفهام (أين) والتشابه في الهندسة الصوتية لتفعيلات النهاية بفعل اجتماع (الطي والكسف) على التفعيلة (مستفعلن) عبر مفردتين وفرا هذه الصياغة الصوتية لتفعيلات النهاية (حراك، خطاك) فجاء التماثل الفونيمي للروي القائم على أساس (الكاف) المشبعة بالكسر، وفي النص دعوة للتأمل من خلال غرابة الصورة فالذات تسافر من مكانها وجدانيا مثلما الشمس مع ثباتها تتخطى بأشعتها كل الأمكنة، وكأننا بأزاء (حلم).

أما على صعيد تفعيلات البداية فان الدكتور إبراهيم انيس يذهب إلى أن الخبن إذا كان ((وقوعه في أول الشطر جميل تميل إليه الأسماء ولا تنفر منه))[1]، وقد وافق النص ما ذهب إليه أنيس في واحدة من تفعيلاته. وهذا عند الشاعر متأت من كون ((الشعراء المحدثين قد آثروا هذا حين نظموا على هذا البحر، فلا يجيزون أي تغيير في المقياس (مستفعلن) إلا إذا وقع في أول الشطر أما غير هذا الموضوع فيبقى على حاله دائما))[2].

وإذا كان أدونيس في نصوصه التي جاءت على وزن (مخلع البسيط) وافق الدكتور إبراهيم انيس فانه لا يوافق الدكتور صفاء خلوصي الذي ذهب إلى أن إحدى ميزات المخلع البسيط ولا سيما في (مستفعلن) من هذا الوزن ((لا يجوز في تفاعيله الطي (مستفعلن = ـ ب ب ـ) إلا على شذوذ))[3]. فادونيس في (الهزيمة)[4] يقول:

أصهرك الآن يا أغاني	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ ب / ب ب ـ
غيما ومرثيةوديمة	ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ب ـ ـ
امزج بالنعمة الجريمة	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ـ

(1)موسيقى الشعر: 73.

(2)نفسه.

(3)فن التقطيع الشعري: 74.

(4)أغاني مهيار: 73.

وهنا نلحظ استخدام الطي بوصفه تحولا عروضيايسهم في تغييب الهندسة الصوتية للتفعيلة الأصل.

8- سياق المنسرح

حضر هذا الوزن بصفته أحد الأوزان المتداولة في (أغاني مهيار الدمشقي) حضورا متواضعا، فقد حضر في أول أجزاء الديوان (فارس الكلمات الغريبة)، وفي نصين إثنين فقط مما يجعلنا نسجل له نسبة (1.470 ٪) من مجمل نصوص الديوان.

والصورة الأفقية للمنسرح: (مستفعلن مفعولات مستعلن). ويفترض أهل العروض إن (مستعلن = ـ ب ب ـ)، المطوية في نهاية الصورة الأفقية أصلها (مستفعلن)، ولا معنى لهذا الافتراض الخيالي[1] لان الناظر في تفعيلات الحشو يلاحظ أنت (مستفعلن) قد تصير (متفعلن = ب ـ ب ـ) وقد تصير (مستعلن = ـ ب ب ـ)، ولسنا ندري وجها لهذا التفضيل[2]. أما (مفعولات = ـ ـ ـ ب) التي في حشو الصورة الأفقية فكثيرا ما تصير (مفعلات = ـ ب ـ ب)، ولا غرابة فالذوق الموسيقي يشهد بأن (مفعلات) أجود إذ تستريح إليها الآذن وتطمأن لها النفوس[3] أما التمظهر العمودي الذي يتحقق عن طريق العروض والضرب فللمنسرح ثلاث أعاريض وأربعة اضرب[4] فالعروضة الأولى مطوية ونادرا ما تأتي تامة ولها ضربان الأول مثلها مطوي والثاني مقطوع. أما العروضة الثانية فمنهوكة موقوفة وهي الضرب في الوقت نفسه. العروضة الثالثة منهوكة مكسوفة ممنوعة من الطي (= مفعولا = ـ ـ ـ) وهو نادر.

---

(1)ينظر: موسيقى الشعر: 95.

(2)ينظر: نفسه: 96.

(3)ينظر: نفسه.

(4)ينظر: فن التقطيع الشعري: 154.

ومن أمثلة النصوص التي جاءت على هذا الوزن في الديوان (صوت آخر)[1] إذ يقول الشاعر:

ضيع خيط الأشياء وانطفأت	ـ ب ب ـ / ـــ ب / ـ ب ب ـ
نجمة إحساسه وما عثرا	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ
حتى إذا صار خطوه حجرا	ـــ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ
وقوّرت وجنتاه من ملل	ب ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ
جمع أشلائه على مهل	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ
جمعها للحياة؛ وانتشرا	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ

وهذا نص يتميز عن غيره بسمة خاصة بفرادة التجربة الشعرية عند أدونيس على الرغم من مجيئه على هذا الوزن (= المنسرح) الذي يرى فيه غير واحد من الباحثين عدم صلاحيته للشعر الحر تحت مزاعم اضطرابه الإيقاعي ولاسيما انه مركب في أكثر من تفعيلة[2].

وفي النص حيث ظهور (مستفعلن) على وفق هندستها الصوتية المتواضع عليها مرة واحدة، فقد ظهرت (مفعولات) كذلك مرة واحدة، كل ذلك في مجمل ما يتمتع به النص من مساحة صوتية، إذ يتشكل من (ثمان عشرة) تفعيلة. وإذ يظهر زحاف (الطي) طاغيا على التفعيلات باستثناء الموضعين المذكورين آنفا، فان هذا يعكس الجهد التخطيطي للشاعر. وبدت هذه المرة تفعيلات النهاية أكثر التزاما من تفعيلات البداية، إذ لم تظهر تفعيلاتها بالهيأة المعهودة لها إلا مرة واحدة وما بقي كان مطويا باستثناء

---

(1)أغاني مهيار: 18.

(2)ينظر: العروض والقافية: 147.

واحدة مخبونة على حين جاءت تفعيلات النهاية جميعها مطوية على وفق الصورة المعيارية لها.

وعن الخصوصية الصوتية لهذا النص على صعيد أدائه فإننا نلمح ذلك أولا من خلال (الطي) بوصفه تحولا عروضيا تعاد في ضوئه الهندسة الصوتية للتفعيلة مما يسهم في تزحيف أول الوتد المجموع إلى قلب التفعيلة، ومن ثم حشد مجموعة من المتحركات في حيز صوتي واحد (ـ ب ب ـ = م س م م م س) فما الصدى الدلالي لتجمع هذه المتحركات في وسط هذه التفعيلة على صعيد أداء النص صوتا ودلالة.

قراءة ومن خلال ما تمتاز به مجموعة أفعال النص يمكن استشعار حالة من التوتر، ولعل ما يقف وراء ذلك بنية تلك الأفعال (= ضيع، قورت، جمع، جمعها) التي تنماز بالتضعيف، يعاضد ذلك ما وجد في (حتى) من تضعيف، ولاشك في أن التضعيف ناجم عن جمع صوتين في حيز واحد.

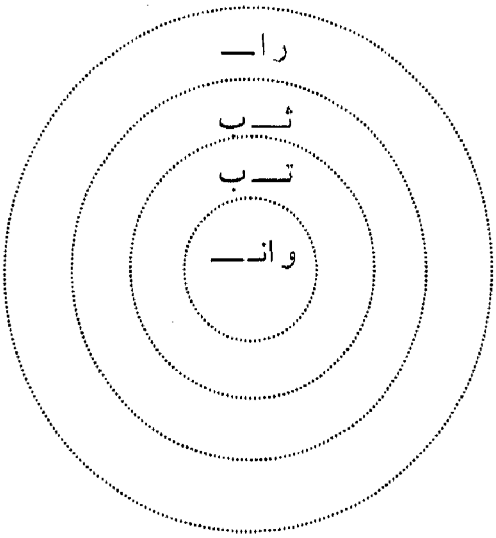
والحق إن كل الأفعال الواردة في النص الآنف تشظت عن الفعل (ضيع) الذي يعرض ثيمة النص (= الضياع) بوصفه الفعل المحرك، وقد ترتب عن مثل هذا الموقف ـ ضياع ـ على بقية الأفعال ان تحكي عن المروي عنه ما عاناه في ضياعه. مما خلق نسقا من التوتر الدلالي المتدرج؛ فإذا أخذنا بنظر الاعتبار سياق النص بعد ان ضيع المروي عنه (خيط الأشياء) فقد (انطفأت) نجمة إحساسه، ومن ثم لم يعثر على ما أضاع ففي محاولة العثور استحالت خطاه (حجرا) أي انه وقف ـ ومن ذلك الموقف بعد عناء العثور ـ توقفا تاما الأمر الذي قاده لان تتقور (وجنتاه) من ذلك الإبطاء والتمهل فراح يجمع (أشلاءه) يجمعها (للحياة)، وإذا كان هذا التسلسل يخلق نسقا من التوتر الدلالي الناجم عن التراكم المعرفي بالنسبة للمتلقي فان هذا الأخير لا يعدم من الوقوف على نسق من التوتر الصوتي ناجم ـ كذلك ـ عن التضعيف الذي شاب كثيرا من مفردات النص لا من حيث التفسير الدلالي للطبيعة الصرفية لتلك الأفعال والمفردات (= ضيع، حتى، قورت، جمع، جمع)

وحسب، وإنما من حيث الأداء الصوتي فالأصوات المضعفة في هذه المفردات (= ي، ت، و، م، م) تمكن القارئ من أدائها بنسبة اقل من الهواء الموجود في الرئتين، وهذه الكمية الباقية بشكل متتابع أثناء أداء النص تسهم في خلق نسق من التوتر الصوتي الذي يتساوق ونسق التوتر الدلالي فيصلان إلى الذروة في نقطة واحدة عند المتلقي وهذا ما يدعوه الباحث بـ (الاستنشاق الصوتي ـ الدلالي) ففيه يتظافر الصوت والدلالة ـ في آن واحد ـ فيخلق نسق عالي التوتر عند المتلقي. وعند هذه النقطة يضع أدونيس في آخر النص ومن خلال لفظة واحدة (= وانتشرا) والتي تشغل مقياسا صوتيا واحدا (= ـ ب ب ـ = م س م م م س) يضع ما ينهي حالة التوتر الصوتي والدلالي الذي بلغ الغاية القصوى له في النص؛ فنحن ما ان نصل إلى (وانتشرا)[1] حتى يكون هذا الانتشار دلاليا للنسق الدلالي المتراكم عن طريق الأفعال المذكورة. كذلك يكون الانتشار صوتيا لكل ما نجم عن لفظ المفردات الحاملة للأصوات المضعفة بحيث ان القارئ حال لفظه (وانتشرا) يقوم بلفظ كل ما تراكم من الهواء في الرئتين أثناء تأدية النص بدليل انك ما ان تقول (وانتشرا) تشعر بضرورة الاستنشاق لتعوض ما زفرته الرئة من هواء، ولعل ما يقف وراء ذلك هو تأدية صوت (الراء) المنماز في أدائه بالاستمرارية يعضده في ذلك إطلاق الألف. وهذا ما ندعوه (الانتشار الصوتي ـ الدلالي).

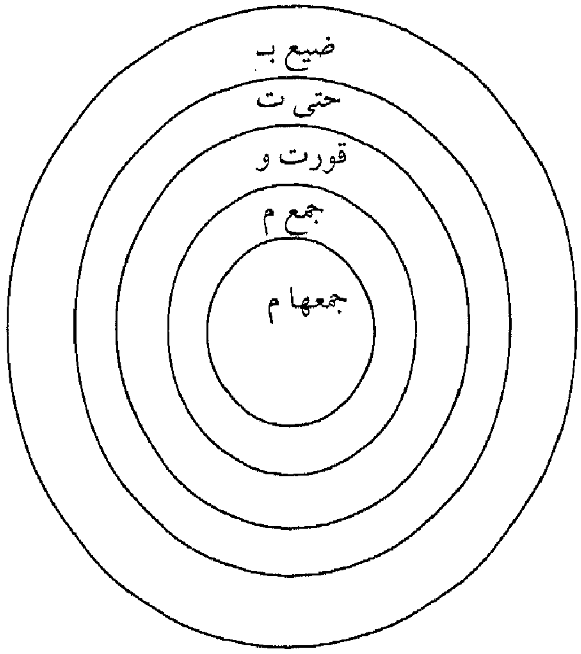
وكأننا في مجمل النص في حالة استنشاق مستمر وصل إلى ذروته صوتا ودلالة فنثره النص صوتا ودلالة مما أحال مفردة (وانتشرا) لان تكون نصا كاملا ازاء ما تقدمها من نص تضاده صوتا ودلالة، ونستطيع تمثل النص في دائرتين الأولى ندعوها بدائرة (الاستنشاق الصوت ـ دلالي) والثانية دائرة (الانتشار الصوت ـ الدلالي) وكما في الخطاطة الآتية:

---

(1) في الحديث (إذا استنشقت فانثره) ينظر مادة نثر، لسان العرب، كذلك الصحاح.



الدائرة الثانية



الدائرة الأولى

وهنا كانت مفردة (وانتشرا) ـ بحق ـ نصا آخر في سياق ما جاءت فيه و ((كثيرا ما يلزم الإنسان بلفظ الكلمات مفردة وكثيرا ما تقتضي الحاجات الانسانية والنفسية ـ التعبيرية بان تكون كلمات يتجاوز لفظها حدود الزفرة الطبيعية))[1].

9 - سياقات الأوزان المتداخلة

وينجم عن تداخل الأوزان تنوع ايقاعي نتيجة للتداخل التفعيلي بين الأسطر وقد يكون التداخل بين المقاطع المكونة للنص في تدرج يعيه الشاعر ويعنيه.

وفيما يأتي جدول يبين طبيعة الأوزان المتداخلة في المتن: ـ

---

(1)بحوث لسانية: 235.

الأوزان المتداخلة	اعدادها	نسبتها
متدارك + متقارب	10	٪62.50
رجز + سريع	5	٪31.25
رمل + سريع	1	٪6.25
المجموع	16	٪100

وبامعان النظر في الجدول الآنف تبدو لنا هيمنة النصوص التي يتداخل في تأديتها المتدارك والمتقارب في المرتبة الأولى، وفي المرتبة الثانية كانت النصوص التي تداخل في تاديتها وزنا الرجز والسريع، وقد ظهر وزنا الرمل والسريع متداخلين في نص واجد. ولم تظهر الأوزان المتداخلة وزنا جديدا يمكن ان يضاف إلى الأوزان ـ المتداولة في المتن ـ المبحوث سياقاتها آنفا، والتداخل المرصود في (أغاني مهيار الدمشقي) يكشف عن التداخل المهيمن (متدارك / متقارب) تنتمي اطرافه إلى دائرة واحدة فالمتدارك والمتقارب ينتميان إلى الدائرة الخامسة وهي دائرة (المتفق)[1]. غير أننا لانعدم من الوقوف على تداخل بين اوزان تنتمي إلى دوائر مختلفة وان كانت متقاربة الصياغة على صعيد الهندسة الصوتية في المستوى الأفقي لتلك الأوزان؛ فالرجز ـ وكذلك الرمل ـ ينتمي إلى الدائرة الثالثة (= دائرة المجتلب)[2]. أما السريع فانه ينتمي إلى الدائرة الرابعة (= دائرة المشتبه)[3] غير ان صياغة الرجز (= مستفعلن مستفعلن مستفعلن) قريبة من صياغة وزن السريع (= مستفعلن مستفعلن فاعلن) ويقف وراء ذلك المقياس الصوتي (مستفعلن) الذي يشكل كامل الصورة الأفقية لوزن الرجز في حين يشكل ثلثي الصورة في السريع.وإذا كان في هذا ما يشفع لتداخل الرمل والسريع

(1)تضم دائرة المتفق بحور المتدارك والمتقارب. ينظر فن التقطيع الشعري: 201.

(2)تضم دائرة المجتلب بحور الرمل، الرجز، الهزج. ينظر فن التقطيع الشعري: 138.

(3)تظم دائرة المشتبه بحر، المنسرح، الخفيف، السريع، المضارع، المقتضب، المجتث ينظر نفسه: 178.

هو ان التداخل الناجم بينهما لم يكن في المستوى التفعيلي من السطر الشعري وإنما كان على صعيد المقطع من النص.

ولتفصيل القول في سياقات التداخل بين الاوزوان عند أدونيس يجب عرض منهاجية التداخل في الشعر العربي المعاصر كما يرصده الدكتور عز الدين إسماعيل باشكال وقواعد هي كالآتي[1]:ـ

-ليس هناك تنويع إيقاعي في التفعيلات على الصعيد الأفقي للسطر الشعري إلا ما جاء في ضمن سياقات الأوزان التقليدية.

-الالتزام بتركيبة معينة من التفعيلات المتنوعة في السطر ايمانا باستقلال التكوين الموسيقي للبيت.

-الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحققه وقبوله فنيا إلا في الحالات الآتية:ـ

أ ـ أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد في القصيدة.

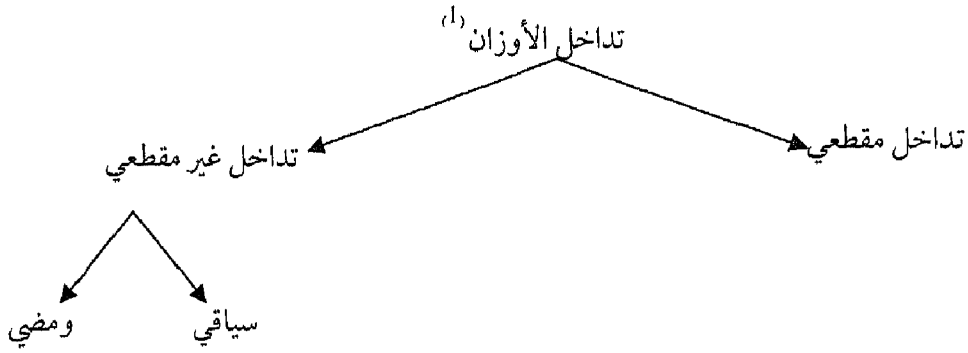
ب ـ أو ان يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.

جـ ـ فان لم يكن هذا ولا ذاك فيتحتم عند ئذ ان تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه.

ولبيان خصوصية النتاج الادونيسي في ضوء المعايير الانفة الذكر، أو لاستخلاص أي السمات أكثر علقة بالمتن والمدروس، فإننا سنذهب إلى تصنيف التنوع الإيقاعي الناجم عن تداخل الأوزان من خلال التقسيم الآتي:ـ

---

(1) ينظر الشعر العربي المعاصر: 102.



والتداخل المقطعي هو ما تنماز فيه المقاطع داخل النص الواحد باستقلال وزني مختلف ويفصل بين تلك المقاطع فراغ طباعي واضح أو علامة ترقيم وهذا يوافق ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل في الفقرة الأخيرة آنفا وبحالتها الأولى (أ)،ففي (اغنيتان للموت)[2] ولاسيما العنوان ما يشي باحتمالية التمايز المقطعي وما صدق ذلك ان الشاعر فصل بين المقطعين بفراغ طباعي واعطى لكل مقطع رقما وكانت نهاية كل مقطع علامة الترقيم (= 0) يقول أدونيس في ذلك النص: ـ

(1)

كأنه الموت إذا مر بي　　ب ـ ب ـ / ـ ب ب ـ / ـ ب ـ

يخنقه الصمت　　ـ ب ب ـ / ـ ـ

كأنه ينام ان نمت. °　　ب ـ ب ـ / ب ـ ب ـ / ـ ـ

(2)

يا يد الموت اطيلي حبل دربي　　ـ ب ـ ـ / ب ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ

خطف المجهول قلبي　　ب ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ

(1)افدنا من خطاطة في أسلوبية البناء الشعري: 46.

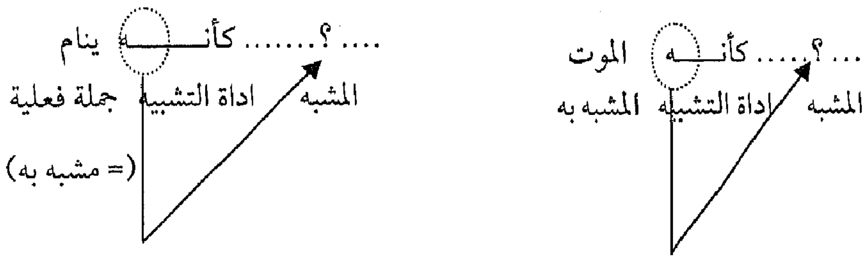
(2)أغاني مهيار الدمشقي: 179.

يا يد الموت اطيلي ـ ب ــ / ب ب ــ

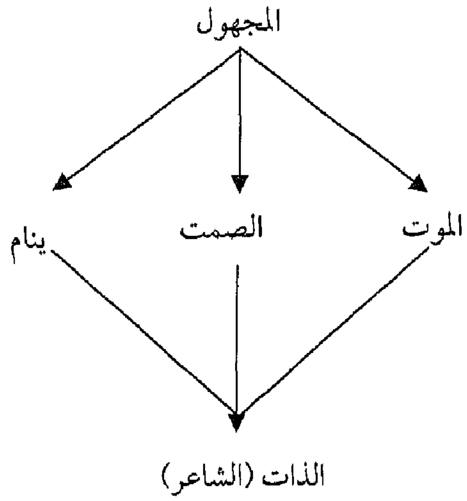
علمني اكشف كنه المستحيل ـ ب ــ / ب ب ــ / ـ ب ــ

وارى العالم قربي. ب ب ــ / ب ب ــ

فالمقطع الأول جاء على وزن السريع أما المقطع الثاني فكان على وزن الرمل، ومن الملاحظ ان المقطع الأول بني على جملة تشبيهية غيب فيها المشبه به (الموت)، والضمير (الهاء) العالق باداة التشبيه (= كأن) يتعلق بذلك المغيب حتى كأن النص في بدايته مستقطع من سياق اكبر من هذا الحاضر بين ايدينا ليمارس من خلاله الشاعر لعبة التغييب، ومن ثم يحاول في المقطع الثاني ان يمارس لعبة الكشف عن الغائب بعد ان عرض في المقطع الأول ـ وبالمساحة الصوتية لوزن السريع ـ سمات المشبه فهو الذي (يخنقه الصمت)، وهو ما يبقي المتلقي امام احجية لا يستطيع معها حدس كنه المشبه حتى ان السطر الثالث من المقطع الأول كشف ذلك لأنه جاتء على هيكلية الاجراء الأسلوبي نفسه في السطر الأول، والهيكلية الجملية في كلا السطرين نستطيع بيانها في الخطاطة الآتية: ـ



ويشعرنا المقطع الأول ولاسيما السطر الأخير منه بثقل ذلك المجهول على الذات والتصاقه بها حتى في المنام. ومن هنا شكل ذلك المجهول هاجسا ثقيلا على ذات الشاعر وروافد ثقل المجهول على الذات نستطيع تمثلها بهذه الخطاطة: ـ



فالذات تستشعر ذلك المجهول بجملة من السمات (الموت، الصمت، ينام) التي تعكس ثقل ذلك المجهول وتكشف عن طبيعته.

وإذا كانت الاغنية في المقطع الأول تصور المجهول بؤرة ينطلق منها النص وتمارس فعلها في الذات؛ فان المجهول يصبح في المقطع الثاني غاية تسعى الذات إليها وإذا كان المجهول في المقطع الأول حضر بملامحه في الذات الشاعرة فان الذات نفسها صار هاجسها في المقطع الثاني أن تصل إلى ذلك المجهول. وعليه قدمت الذات التماسا ليد الموت أن تطيل (حبل الدرب) بعد أن خطف ذلك المجهول (قلبي)، وتكرر ذلك الالتماس ـ مثلما تكرر في المقطع الأول هيكلية التشبيه للمجهول ـ للكشف عن (كنه المستحيل)، ومن ثم فان الانتقال في الاغنية الثانية إلى وزن الرمل كان بفعل انتقال شعوري به يتحقق شرط الانتقال من سطر مؤسس على هيكلية صوتية لتفعيلة معينة إلى سطر مؤسس على هيكلية صوتية مغايرة لما تأسس عليه السطر في المقطع الأول وهذا يتساوق أيضا وما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل في الفقرة الأخيرة من شروط تداخل سياقات الأوزان.

وبذلك يكون التداخل بين وزنين على صعيد المقاطع المكونة للنص استجابة للتغاير الدلالي الحاصل بين مقاطع النص النابعة من (المجهول) في المقطع الأول،

وطبيعته الثقيلة على الذات خاصة وان الشاعر قد بنى صورة ذلك المجهول على أساس من معاني (ياء النداء) المتعلقة بفعل ـ (= اطيلي) ـ حركي تسعى من خلاله الذات إلى الكشف (عن كنه المستحيل)؛ فنحن في النص أمام مقطعين لكل منهما سمة خاصة تتحرك من خلالها ذات الشاعر ((بين موقف الراصد المتأمل إلى موقف المرصود المتأمل))[1].

وعن التداخل (السياقي) فانه تكون بين الأوزان على صعيد المقطع نفسه ليس باعتبار تعاقب الأسطر كما يحدد ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل، وإنما على صعيد السطر نفسه وهو ما يخرق من خلاله الشاعر ذلك الحد كما وصف فتتحقق لنتاجه فرادة السمة؛ فادونيس يقدم منجزا شعريا لا يلتزم فيه بذلك الحد فيطلق لنفسه العنان في التداخل. فياتي السطر الشعري عنده على أكثر من وزن مثلما يأتي المقطع على أكثر من وزن؛ ولنبدأ من هنا ففي قصيدة (المسافر)[2] إذ يقول الشاعر:-

مسافر تركت وجهي على	ب ـ ب / ب ـ ب / ـ ب ـ
زجاج قنديلي	ب ـ ب / ـ ـ
خريطتي ارض بلا خالق	ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ
والرفض انجيلي	ـ ـ ب ـ / ـ ـ

وعملا بالقاعدة التي ترى إلى ضرورة التزام (فاعلن) كمميز إيقاعي للسريع فان السطرين الأول والثالث يكونان على هذا الوزن. أما الثاني والرابع من اسطر النص فانهما ينتميان إلى الرجز باعتبار التمظهر الصوتي لنهايات تلك الأسطر على مستوى الوزن التي تكون أكثر التصاقا بوزن الرجز، وعلى الرغم مما نلحظه من تعسف في

(1)أسلوبية البناء الشعري: 45.

(2)أغاني مهيار: 99.

التوزيع للدفقتين الشعوريتين في النص إذ يتشكلان في أربعة اسطر؛ فان كل دفقة شعورية يتوزعها وزنان الأول سريع، ومن ثم لا تكتمل هذه الدفقة الشعورية إلا بشكل يحمل في طياته وزن الرجز، فالشاعر حينما قال (مسافر تركت وجهي على) لا يكتمل لدينا معنى ما جاء به الشاعر على وزن السريع حتى يتمم ذلك بقوله (زجاج قنديلي) الذي يجسد فيه إحدى الصور الصوتية الأفقية لوزن الرجز، وهكذا بالنسبة للسطرين الثالث والرابع.

وأما التداخل على صعيد السطر الشعري بمستواه الأفقي فهذا ما يقدمه أدونيس بوزنين مختلفين ولا سيما ما تداخل فيهما (المتدارك والمتقارب)، ولا يقوم هذا التداخل على أساس التناسب الكمي ـ بين التفعيلات التي ينتسب كل منها لوزن خاص ـ في المساحة الصوتية للنص على مستوى الوزن وحسب، فقد يكون ذلك التناسب على صعيد السطر الشعري ولا سيما ما يتمتع به كل من المتدارك والمتقارب من هندسة صوتية متشابهة على المستوى الأفقي وان كل منهما يقوم على اربع تفعيلات الأمر الذي يجعلنا نرى أدونيس احيانا يقدم نصا لا يقوم على تناسب كمي في مجمله وحسب، بل قد يقدم من خلال نفس النص بعض الأسطر التي تعتمد على التناسب الكمي للتفاعل المستخدمة فيه ومن ذلك قول الشاعر في (السدود)[1]

دائما يقرأ الضحى ويعاد	ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ب / ب ـ ـ
دائما هذه المغاور تحت الجلد	ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ب/ ب ـ ـ/ ـ ب (م)
هذي السدود والانقاض	ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ـ/ ـ ب (م)
دائما هذه التكايا	ـ/ ب ـ ـ/ ب ـ ب / ـ ـ
دائما هذه المقابر تحت الهدب	ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ب/ ب ـ ـ/ ـ ب (م)

(1)أغاني مهيار: 69.

هذي الاشلاء وهذي الضحايا　　ـ/ ــ/ ـ/ ب ب ـ/ ـ ب ـ/ ـ (م)
من اغانيك، حيث لا ارض في وجهك　　ـ/ ب ــ/ ب ـ ب/ ــ/ ب ــ/ ب ب (م)
لا رقصة ولا ميلاد　　ـ/ ـ ب ـ/ ب ــ/ ــ

دائما في عروقك الاجهاض　　ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ــ/ ــ
لك في القشر نجمة لك في الصخر تراث　　ب ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ/ ب ــ/ ب ب
ـ/ ـ (م)
وفي النهر بلاد　　ب ـ/ ب ـ ب/ ب ــ
ياأمير الفراغ يالغة تفرغ فيها الرياح والابعاد ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ب/ ب ــ/ ب
ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ــ/ ــ

فالنص يتمتع بمساحة صوتية تعادل ثلاثا وخمسين (= 53) تفعيلة ومع هيمنة المتدارك بتفعيلة (فاعلن) التي جاءت منها اثنتان وثلاثون تفعيلة. أما المتقارب فقد حضر في إحدى وعشرين (= 21) تفعيلة (= فعولن) بين سالمة ومقبوضة ومثل هذا النص في هذه الهندسة الصوتية التي تتمتع وحداته بالانتساب إلى وزنين مختلفين نكون امام تنوع إيقاعي ملموس، وهذا التجاور الإيقاعي كان على صعيد الهندسة الشعرية للسطر الشعري للنص مثلما كان على الصعيد العمودي له بفعل التناسب الكمي للوحدات الصوتية العارضة لمستويات الوزن، على أن هذا التجاور الإيقاعي له مسوغاته النووية فهو ناجم عن تفعيلتين (= فاعلن)، (= فعولن) نواة كل واحدة منها من وجهة عروضية تقوم على (سبب خفيف + وتد مجموع)، كما أن المساحة الصوتية لكل منهما تتمتع بنسبة متحرك تعادل (2/ س: 3/ م) فضلا عن أن الأوزان التي تنتمي كل من هذه التفعيلات إليها (= المتدارك، المتقارب) تنتمي إلى دائرة واحدة.

وما يجعلنا نتجاوز فكرة عدم التنوع الوزني على مستوى السطر في النص بمستواه الأفقي هو أن كثيرا من الأسطر الواردة فيه تظهر فيها (فاعلن) ممثلة المتدارك جنبا إلى جنب مع المقياس الصوتي للمتقارب (= فعولن) ويكفينا مثالا السطر الأول في النص الذي يظهر ذلك المستوى على الوجه الآتي:ـ

(متدارك / فاعلن)2 + (متقارب / فعولن) 2

ونستطيع أن نسجل ملمحا أسلوبيا على صعيد تداخل الأوزان ولاسيما ما تعلق منها بالمتدارك والتقارب، فنلاحظ هيمنة المتدارك من جهة، كما أن جميع تلك النصوص التي تداخل فيها هذان الوزنان تبدأ بالمقياس الصوتي (= فأعلن) للمتدارك من جهة أخرى. ونستطيع أن نتمثل الحركة الوزنية لهذا التداخل بالاتي:ـ متدارك متقارب.

وبذلك استطعنا تأشير الوقائع الأسلوبية في النص الأدونيسي على صعيد ما تداوله الشاعر في المتن المدروس من أوزان شعرية استخدمت بمفردها أو متداخلة مع غيرها من الأوزان، ومدى ملاءمة تلك الأوزان لما عرضه الشاعر من ثيمات موضوعية تنطلق من مفردات كانت بمثابة الأفعال المحركة للنص الشعري.

المبحث الثاني
في المستوى التفعيلي

لم يكن امام محاولة التجديد في الاطار الموسيقي بوصفه معطى من معطيات تحديث القصيدة العربية إلا أن تسلم بنظام التفعيلة وتلتزم به، والحق أن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة فكان الخروج على نظام البيت مشروعا ما دام أساسه قائم على التفعيلة[1]. كما أن التفعيلة في أساس النظام الصوتي الذي يقوم على تكراره الوزن أثناء الصياغة الشعرية؛ فمن خلالها ((يخضع النص الشعري للعودة الدائمة إلى الخلف لاتباع الوحدة الايقاعية التي بدأ بها النص))[2] وتتجلى العودة إلى الخلف من خلال طابع الرجوع إلى الوراء بمقاييس زمنية ومكانية متساوية، فالتشكيل الأفقي لوزن الرجز مثلا يكون على الشكل الآتي[3]:ـ

مستفعلن (1) ←······ مستفعلن (2) ←······ مستفعلن (3)

فالأساس فيه مقياس (مستفعلن) الذي ظهر أولا، ومن ثم مارس كل من (2، 3) تكرار ذلك المقياس الصوتي الذي يقوم على العودة الدائمة، غير أننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار ما يجري للأوزان من خلال الرخص العروضية التي يبيحها العروضيون للشعراء من زحافات وعلل يجعل ذلك الرأي الآنف موضع النسف، ولاسيما نظام الرجوع فيه إلى الوراء الذي يكون بمقاييس زمنية ومكانية محددة.

---

(1)ينظر الشعر العربي المعاصر: 58.

(2)ينظر ظاهرة الشعر المعاصر: 80.

(3)ينظر نفسه.

وراح الشاعر العربي يعمد إلى الضغط على تلك الوحدات القياسية للأوزان الشعرية من خلال الرخص العروضية سعيا لكسر الرتابة والجمود واعادة تشكيل تلك المقاييس الصوتية ضمن محورين سوف نحاول مناقشتها في نتاج أدونيس الشعري وهما على صعيد:

أ / (المتحرك والساكن) ضمن مقياس صوتي له هيكلية معيارية يتحرك في ضوئها والشاعر ـ من خلال الرخص العروضية ـ يعيد ترتيب تلك الهيكلية حسب التحول العروضي الذي يميل إليه. الثاني ناجم عن الأول وهو طبيعة.

ب / التشكيل الزمني لهذه الوحدات الصوتية ضمن المنظومة الايقاعية التي يحاول الشاعر تكرارها أو الرجوع إليها لتنميط النص الشعري وزنيا.

وعليه سوف يعمد البحث إلى كل تفعيلة من التفعيلات المتداولة في (أغاني معيار الدمشقي) ليبين الطبيعة الزمنية المتشكلة لها فيما أنتج من هيكلية جديدة للمتحرك والساكن ومدى انعكاس تلك الهيكلية على طبيعة التشكيل الزمني على وفق التحولات العروضية من خلال منظومة الزحافات والعلل ـ كما تقدمها الكتب العروضية ـ التي يلجأ إليها الشاعر لتتبين درجة ميله إلى تلك التحولات وما يطرأ عنها من تشكيل زمني لكل تفعيلة من التفعيلات المتداولة، في محاولة لكشف طبيعة التوزيع التحولي للوحدات الايقاعية المنظمة للهندسة الصوتية في المتن المدروس سبرا للدوافع الدلالية التي تقف وراء تلك التشكيلات الزمنية المترتبة على هيكلية الأصوات عند الشاعر.

ولأجل ذلك فإننا سنعمد إلى ابجدة المتن المدروس على وفق ورود التفعيلات المتداولة بوصفها مقاييس صوتية تنتظم فيها كيفية أداء الوحدات الصوتية، وقد وجدنا

(أغاني معيار الدمشقي) قائمة على (4556) تفعلية هي على وفق التفاعيل المتداولة تتشكل كما في الجدول الآتي: ـ

التفعيلة	مستفعلن	فاعلن	فاعلاتن	فعولن	متفاعلن	مفعولات
العدد	2173	1389	448	323	209	14
النسبة	٪47.695	٪30.487	٪9.833	٪7.089	٪4.587	٪0.307

في هذا الجدول الانف نلحظ أن (مستفعلن) هي المهيمن بصفتها مقياسا صوتيا تنتظم فيه هيكليات صوتية معينة، ولعل ما يسوغ ذلك هو أن ذلك المقياس يتالف منه الرجز الوزن الأكثر حضورا بين الأوزان المتداولة في الديوان خاصة وانه وزن تقوم صورته الأفقية على تكرار هذا المقياس الصوتي: (= مستفعلن × 3) في كل سطر منه، ومن ثم فان هذا الشكل يسهم في تضخيم أعداد هذا المقياس. كما أن هذا المقياس هو ثلثا الصورة الأفقية لوزن السريع الذي يمثل رابع الأوزان المتداولة في المتن، كما أنه يشغل نصف (البسيط)، وثلثي (المنسرح).

ولعل ميل الشاعر لهذه التفعيلة (= مستفعلن) يكمن فيما تتمتع به من اغراء بالطرح النثري للموضوع في نفس يشعر معه المتلقي بايقاع تفصيلي، كما أنها تمكن الشاعر في أن يتوقف في الوقت المناسب[1] خاصة إذا عرفنا انه يميل إلى الوقف وتسكين الروي كما سنعرض ذلك في الفصل الثاني.

وهكذا هي الحال بالنسبة لبقية التفعيلات التي ترتبط نسب وجودها في المتن قياسا بالاوزان التي تتشكل فيها تلك التفعيلات، وذلك ما ينعكس على (مفعولات) التي جاءت لتفترق كميا عن بقية المقاييس الصوتية (= التفعيلات) أو جاءت في وزن واحد وبنسبة الثلث، ذلك هو وزن (المنسرح).

---

(1)ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 236.

ولما كانت كل تفعيلة في الهيكلية الصوتية لها تتكون من مجموعة وحدات صوتية تنتظم في نسق معين، فإننا سنكشف عما يترتب على تلك الهيكلية في معيارها وفي تحولاتها ـ من نسق زمني من خلال الافادة من علم الموسيقى، الذي يمدنا بفيض من الاضاءات التي توصلنا إلى ما نبتغيه.

وقدم الدكتور (علي عباس علوان) في كتابه (تطور الشعر العربي الحديث في العراق)، صورة التشكيل الموسيقى للتفعيلات (الثمان) التي تؤسس منظومة الأوزان الشعرية.فست منها متساوية في الزمن الموسيقي العام بمقدار (1.75) الدرجة وهي كالآتي[1]:

التفعيلة	الصورة الموسيقية	الدرجة الزمنية
مفاعلتن		1.75
مستفعلن		1.75
مفاعيلن		1.75
فاعلاتن		1.75
متفاعلن		1.75
مفعولات		1.75

واثنان منها متساويتان في الزمن الموسيقي أيضا كل منها تستغرق 1.25 الدرجة وهي: ـ

التفعيلة	الصورة الموسيقية	الدرجة الزمنية
فعولن		1.25
فأعلن		1.25

(1)في تفصيل هذا الجدول ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 242.

غير أن طبيعة الرموز المستخدمة وما يترتب عليها من طبيعة زمنية ضيقة جعلنا نحيد عنها لتحديد الظواهر الأسلوبية في ضوئها.

وسنعتمد رموزا تتمتع باليسر والسعة الزمنية لنصل من خلالها إلى تحديد السمات الأسلوبية ـ على المستوى الزمني وعلى مستوى المتحرك والساكن ـ المترتبة على طبيعة استخدام أدونيس لهذه المقاييس الصوتية (التفعيلات).

فالباحث الموسيقي (عبد الحميد حمام) يرى[1] أن الإيقاع الموسيقي يتحدد من ناحيتين رئيستين هما: المدة الزمنية لكل صوت ومواقع النبر في الأصوات المختلفة، ويعتمد (حمام) وحدة لقياس الزمن الموسيقي سنعتمد عليها في الكشف عن التشكيل الزمني لكل تفعيلة بتمامها وبتحولاتها، وقد وضع الباحث المذكور إشارة سوداء هكذا (*f*) لتمثل وحدة للقياس ثم وضع رموزا أخرى لاجزائها ومضاعفاتها كما وضع اشارات للسكون تساويها. ومن هذه الرموز التي اعتمدها البحث: ـ

-السوداء (*f*) وتساوي وحدة زمنية واحدة.

-ذات السن (*f*) وتساوي نصف زمن السوداء.

-البيضاء (ρ) وتساوي ضعف وحدة السوداء.

أما إذا وقعت (0) فوق أي من الرموز السابقة فانها تزداد بمقدار نصف زمنها فالسوداء المنقوطة (= ρ^0) تساوي وحدة زمنية ونصف، ويرى (حمام) بعد استقرائه نماذج شعرية كثيرة إن (السبب الخفيف) إذا تبعه متحرك واحد فقط، فإنه يعطى قيمة

(1)اعتمدنا عرض (بسام قطوس لكتاب: ـ (معارضة العروض، عبد الحميد حمام، وزارة الثقافة والاعلام، عمان 1991. وكان ذلك في دراسة له (صورة فاعل = ـ ب ب) في شعر التفعيلة، ينظر مجلة مؤتة مج 12، ع 2: 365.

زمنية تساوي درجة[1] ونصف ويرمز له بمدة سوداء منقوطة (= ρ^0)، ويعطي للمقطع الطويل قيمه زمنية واحدة ويرمز له بالسوداء (f). أما الحرف المتحرك أو المقصور فيعطى نصف وحدة زمنية ويرمز له بذات السن (f)، وزمن الوحدة الموسيقية يتحدد من خلال السرعة (Tempo) فلو حددت الوحدة مثلا بنصف ثانية واعتبرت متوسطة (Moderato) لكانت السرعة بطيئة، ولو حددت بثانية كاملة وسريعة لكان زمنها ربع ثانية[2] وعلى الرغم من أهمية النبر في الكشف عن طبيعة الإيقاع الشعري فإننا نربأ بالبحث عنه حتى تقول الدراسات اللغوية فيه كلمتها الفصل فيما يخص العربية.

وسيعرض البحث في ضوء هذه الرموز ما سيترتب عليها من تشكيل زمني اساسه هيكلية الأصوات المتحركة والساكنة ضمن اطار التفعيلة، وما يرصد لها من تحولات عروضية ومن ثم مقدار ما تعكسه هذه السمات على الصياغة الدلالية للنتاج الشعري لأدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي).

1ـ سياق (مستفعلن = ـ ـ ب ـ)

تتألف (مستفعلن) على راي جمهور العروضيين من سببين خفيفين متتاليين (= مستف) ووتد مجموع (= علن)[3]، أي انها تتكون من سبعة احرف ونسبة المتحرك فيها إلى الساكن (3/ 4) على اننا نستطيع إيضاح نسبة المتحرك إلى الساكن من خلال المعادلة الآتية، والتي تناظر اطرافها اسباب التفعيلة ووتدها:ـ

---

(1)الدرجة هنا تعني في الاصطلاح الموسيقي الحديث انها (البعد الطنيني) وهو الثانية الكبيرة، ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 242. (الهامش).

(2)ينظر مجلة مؤتة، عدد سابق: 365 وما بعدها.

(3)ينظر مجلة صلاح الدين: 65.

(4 / 3 = 2 / 1 + 1 / 1 + 1 / 1)

باعتبار إن البسط يمثل المتحرك والمقام يمثل الساكن؛ فالمعادلة تقوم على ثلاثة أجزاء كل جزء فيها يناظر جزء من أجزاء التفعيلة بشكل متتابع.

أما التشكيل الزمني فيتضح من خلال التشكيل الموسيقي لها ($\rho\ \rho^0\ \rho$ = مستفعلن) أي انها تساوي (1 + 1.5 + 1 = 3.5). والحق إن الصورة الموسيقية التي ينجم عنها التشكيل الزمني كانت مترتبة على طبيعة التشكيل الصوتي لهذه التفعيلة والذي يتشكل في ضوء هيكلية المتحرك والساكن. وفي ضوء التشكيل الزمني للتفعيلة آنفا نكون قد اعطينا للسبب الخفيف (مس) وحدة زمنية كاملة (= ρ) ثم اعطينا السبب الخفيف الثاني وحدة زمنية ونصف (= ρ^0) لان متحركا كان قد تلاه مباشرة الأمر الذي لا يبقي للوتد المجموع (= علن) إلا (لن) وهذا ما يهيئ لنا أن نعطي له وحدة زمنية كاملة فقد عومل معاملة السبب الخفيف. وسوف نقدم جدولا يكشف عن سياق هذه التفعيلة والتحولات العروضية الطارئة عليها ويظهر كل ذلك مقرونا بالصورة العروضية ثم هيكلية المتحرك والساكن، وما يترتب عليه من نسبة المتحرك إلى الساكن ثم الصورة الموسيقية وما يترتب عليها من تشكيل زمني كل ذلك مقرونا بالاعداد والنسب باعتبار ما ورد من كل تفعيلة في الديوان وعلى والوجه الآتي:ـ

سياق مستفعلن (= 2173) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
الطي	ـ ب ب ـ	م س م م م س = 4 /2		3 = 1 + 0.5 + 1.5	522	24.022
الخبن	ب ـ ب ـ	م م س م م س = 4 /2		3 = 1 + 1.5 + 0.5	357	16.428
فعول	ب ـ 0	م م س س = 2 / 2		2 = 0.5 + 1 + 0.5	242	11.136
فعلان	ـ ـ 0	م س م س س = 2 /3		2.5 = 0.5 + 1 + 1	189	8.697
فعولن	ب ـ ـ	م م س م س = 3 /2		2.5 = 1 + 1 + 0.5	132	6.074
فعلن	ـ ـ	م س م س = 2 / 2		2 = 1 + 1	55	2.531
فعل	ـ 0	م س س = 1 / 2		1.5 = 0.5 + 1	7	0.322
التامة	ـ ـ ب ـ	م س م س م م س = 4 /3		3.5 = 1 + 1.5 + 1	690	31.753

ومن خلال هذا الجدول الآنف تتضح لنا طبيعة التحولات العروضية وما نتج عنها من طبيعة التشكيلات الزمنية للنصوص التي يسيرها الشاعر على هذه التفعيلة كما أتاحت لنا فرصة تأمل البناء الذري للتفعيلة ـ من خلال كشف هيكلية المتحرك والساكن بوصفها أصواتا تنتج تلك التفعيلة ـ ومن ثم تحديد نسبة المتحرك إلى الساكن فيها. أما الصورة الموسيقية فتظهر من خلالها هيكلية التشكيل الزمني مما يتيح لنا الوقوف على الخصائص اللسانية لأداء النص وتبين النسب الواردة في الجدول درجة ميل الشاعر إلى المتغير الأسلوبي الذي يشكل سمة يميز من خلالها القارئ أدونيس من غيره في طبيعة الأداء الصوتي خاصة إذا ما أراد دارس أن يوازنه بغيره من الشعراء المعاصرين من خلال (أغاني مهيار الدمشقي).

ونظرة مقارنة في ضوء هذا الجدول توضح لنا ظهورا ثنائيا يتساوى فيه الزمن على الرغم من اختلاف تمظهرات التفعيلة ونستطيع إجمال التحولات المتساوية الزمن كميا فيما يأتي: ـ

أ / الطي والخبن يستغرق كلاهما ثلاث وحدات زمنية غير أن ـ مع تساوي نسبة المتحرك إلى الساكن فيهما ـ لكل هيكلية خاصة على مستوى المتحرك والساكن فيها انعكاس على هيكلية التشكيل الزمني لهما؛ فحينما بدأ تحول الطي بوحدة زمنية ونصف (p^0 = 1.5) فقد ابتدأ تحول الخبن بنصف وحدة زمنية (f = 0.5)، ولعل كل ذلك صدى للنسق الصوتي الذي تتحقق من خلاله هذه التحولات ولابد من تسجيل ملحظ آخر على هامش ما نحن بصدده هو أن هذين المظهرين الصوتيين اختصا بتفعيلات البداية من أجزاء المقاييس الصوتية لها.

ب/ (فعولن = ب ــ ـ)، (فعلان = ـ ـ 0)؛ كلاهما يستغرق وحدتين زمنيتين ونصف (= 2.5)، غير أن الاختلاف يكمن في التسلسل الصوتي لكل تفعيلة فصورة الأول صوتيا (= م م س م س) أما الثاني (= فعلان = م س م س س) فهو مقلوب الأول كما أن نسبة المتحرك لكل منهما تساوي مقلوب نسبة المتحرك إلى الآخر فالاول (= 2 / 3) والثاني (= 3 / 2). وهذان المظهران من الانساق الصوتية اختصا بتفعيلات النهاية تشاركهما في ذلك تمظهرات (فعول = ب ـ 0) و (فعل = ـ 0)

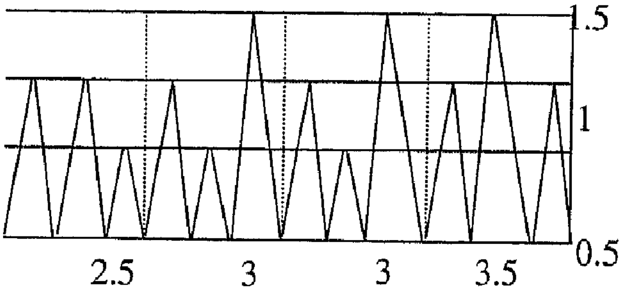
وإذا كنا في (ب) نقدم مثالا للتفعيلة الناقصة ـ بشكل ملحوظ ـ في المستوى المعياري لها (= مستفعلن)؛ فان ذلك لا يقود كما يرى احد الباحثين إلى ((انعدام الوقفة

العروضية التي تستجير بنقص البيت دلاليا ونحويا أيضا))[1] لان (مستفعلن) كما يرى الدكتور علي عباس علوان تمكن الشاعر من التوقف في الوقت المناسب[2] وهذا يتناسب وميل أدونيس إلى تسكيـن أواخر النص[3].

ولما كانت (مستفعلن) بوصفها مقياسا صوتيا يتجلى اثرها في الهندسة الصوتية في نتاج أدونيس الشعري من خلال النصوص المتأتية على وزن الرجز ـ الوزن الأكثر بروزا في المتن المدروس ـ، ولما كانت كذلك أكثر حضورا بالنسبة إلى هذا الوزن من خلال الصورة الأفقية له (مستفعلن × 3). فان في هذا وذاك ما يجعلنا نعمد إلى نص شعري يتجلى فيه هذا المقياس الصوتي (مستفعلن) من خلال هيكليته المعمارية ومن خلال كثير من التحولات التي تطرأ عليه حيث تظهر الابيات الشعرية لذلك النص بما نتوهمه من رسم للذبذبات الزمنية على وفق تلك الاقيام التي تمدنا بها الصورة الموسيقية لكل بيت في النص، مما يكشف لنا عن طبيعة التشكيل الزمني للسطر الشعري من جهة ويمكننا من ملاحظة الطبيعة الدلالية المصاحبة لتلك التشكيلات الزمنية الناجمة عن التسلسلات الصوتية وفق التحولات العروضية من جهة أخرى. ونقترح قصيدة (الأشياء)[4] مثالا لهذه الممارسة التطبيقية، وفيها يقول الشاعر: ـ

لو أنني/ اخترق الـ/ جرح إلى الـ/ جريمة

ــ ب ــ ب ب ــ ب ب ــ ب ــ ب ــ ــ

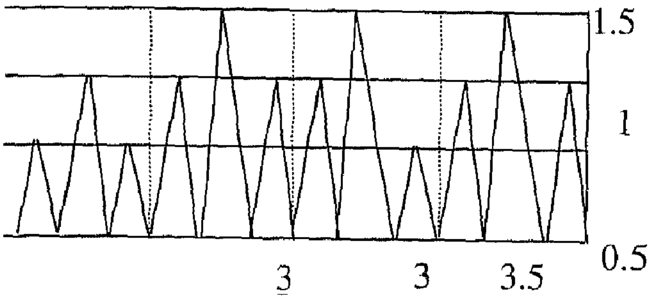


(1)ظاهرة الشعر المعاصر: 85.

(2)ينظر تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 236.

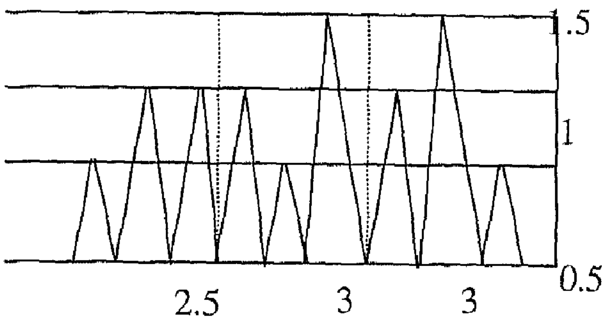
(3)هذا ما سيأتي الحديث عنه في بحث السكون في الفصل الثاني: 123.

(4)أغاني مهيار: 131.



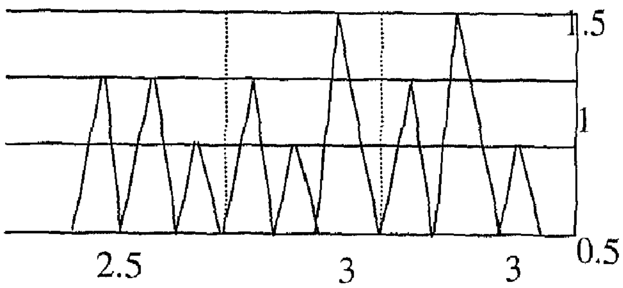
لو أنني / أموه الـ/ رايات والـ/ جنون

--ب- ب-ب--ب- ب-



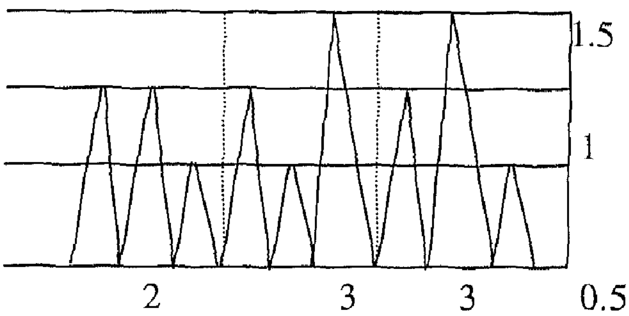
لكان لي / قبعة الـ/ اخفاء

ب-ب- -ب-ب --



لكنت في النـ/ صر وفي الـ/ هزيمة

ب-ب- -ب ب- ب--

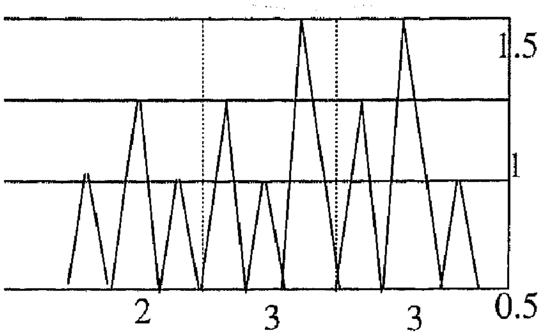


اقتحم الـ / حلم على الـ/ جفون

-ب ب- -ب ب- ب-

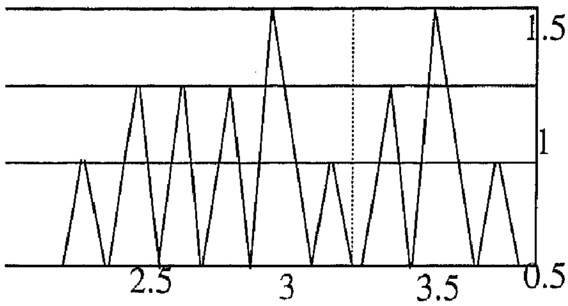
أكون في الـ/ ارض ولا / أكون

ب ـ ب ـ ـ ب ب ـ ب ـ



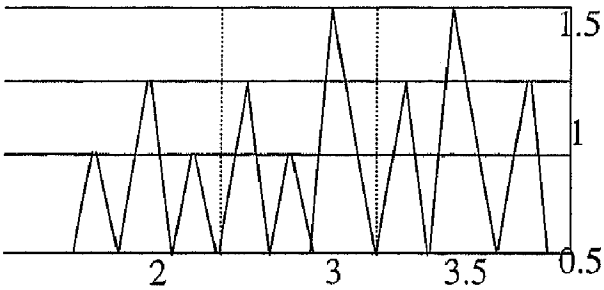
لكنني / ربطت بالـ/ أشياء

ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ ـ ـ



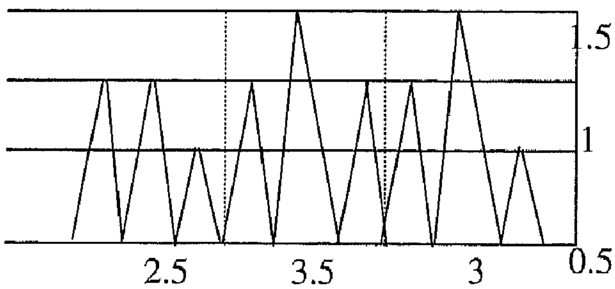
وجهي وأعـ/ ماقي والـ/ اله

ـ ـ ب ـ ـ ب ب ـ ب ـ



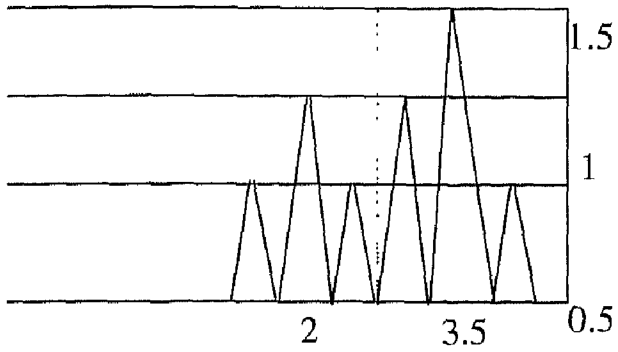
رضيت أن/ أحيا بلا / تميمة

ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ـ



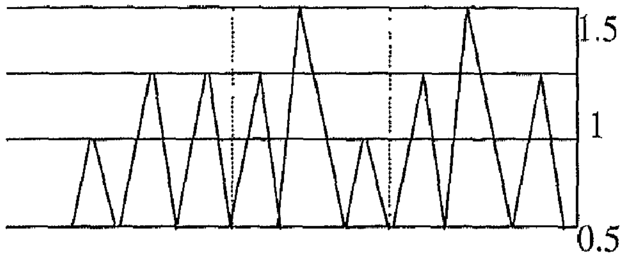
أن ارسم الـ/ حياة

--ب- ب-



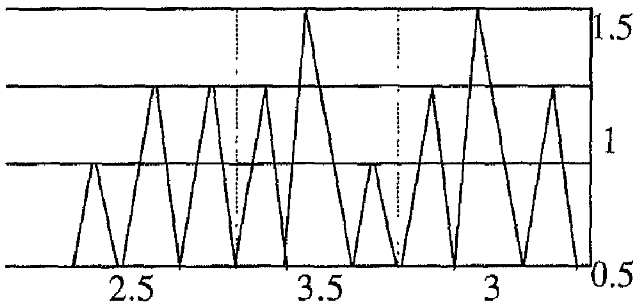
بالموت والـ/ سراب والـ / أشياء

--ب- ب-ب- --



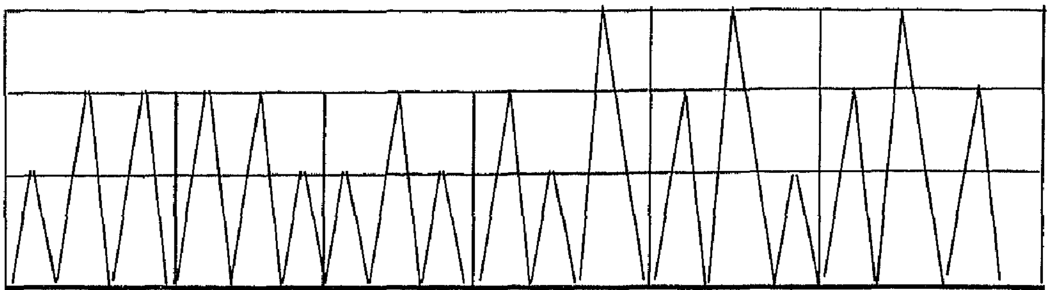
رضيت أن/ أحيا مع الـ/ أشياء

ب-ب- --ب- --



وإذا كان النظام اللغوي فروقا صوتية ترتبط بفروق دلالية[1] كما يذهب (دي سوسير)؛ فإلى أي مدى استطاعت تلك التشكيلات الزمنية المترتبة على الأنساق الصوتية في النص أن تتساوق والطبيعة الدلالية للدوال اللغوية الحاملة لها. ومن اجل ذلك فإننا سنعيد جدولة الدوال اللغوية في النص على وفق ما اميط عنه اللثام من تشكيل زمني ارتبط بتشكيل صوتي، وكما في الجدول الآتي: ـ

(1)علم اللغة العام: 139.



ـــ ب ـ = 3.5	ب ـ ب ـ = 3	ـ ب ب ـ = 3	ب ـ 0 = 2	ب ـــ = 2.5	ـــ 0 = 2.5
1- لو أنني		اخترق، الجرح		جريمة	
2- لو أنني، الرايات	أموه		جنون		
3- لكان لي		قبعة			إخفاء
4- لكنت في		نصر		هزيمة	
-5		اقتحم، الحلم	جفون		
-6	أكون في	ارضي ولا	أكون		
7- لكنني	ربطت				أشياء
8- وجهي			إله		
9- أحيا بلا	رضيت أن			تميمة	
10- إن ارسم			حياة		
11- بالموت و	سراب				أشياء
12- أحيا مع	رضيت				أشياء

لابد من الإشارة إلى أننا نراعي الدوال ـ في الجدول الآنف ـ التي يتحقق من خلالها معنى عند المتلقي، وهذا ما استدعى أن نتجاوز الدوال التي يتنازعها نسقان صوتيان من الأنساق المتحققة بالمقياس الصوتي (مستفعلن).

وجدول الدوال التي ترتبط بالصورة التجريدية لهيكلية الأصوات في ذلك المقياس نسجل من خلالها فروقا دلالية وتركيبية واضحة المعالم؛ فما ارتبط من تلك الدوال بالحقل الذي صنفناه بالمقياس الصوتي في صورته المعيارية المجردة (= ـــ ب ـ =) لا نستطيع أن

نقف لها على حقل دلالي مطرد ولعل ما يقف وراء ذلك هو أن الشاعر لم يمارس من خلال استخدامه اللغوي ما يستطيع أن يضغط على ذلك النسق المعياري للمقياس الصوتي (مستفعلن)، ولكن ما يمكن تسجيله هو أن دوال هذا الحقل كثيرا ما ارتبطت بروابط لغوية مثل (لو، أن، في، و، ب، مع)، كما أن ما تتمتع به دوال هذا الحقل من حركة يبقى دون بقية المستويات الدلالية على الرغم من أنه ضم مفردتي (أحيا، ارسم) لأنها لو قيست بغيرها من دوال تلك الحقول الآتية لكانت نسبتها دون بقية المفردات جميعا على مستوى الحركة والانفعال.

أما مستوى حركة الدوال التابعة للحقل الثاني (ب ـ ب ـ =) فواضح وجلي؛ ونستطيع من خلاله أن نصنف دواله في حقل دلالي واحد (أموه، سراب، أكون في، ربطت، رضيت) فنحن نستطيع أن نلتمس دلالة معينة لمعظم هذه الدوال. وهناك ثمة تساوق بين طبيعة هذه الدوال وطبيعة التشكيل الزمني. ولإيضاح ذلك نقول إن النسق الزمني المعياري للمقياس الصوتي المعمول عليه (مستفعلن) هو أن يبدأ بوحدة زمنية وكل ما دون ذلك أو فوق ذلك يسجل نتوءا ملحوظا بالنسبة للمتلقي هذا النتوء سلبي إذا كان المؤشر الزمني دون مستوى المعيار وايجابي إذا كان فوق المستوى المعياري هذا على مستوى ما تتمتع به الدوال من حركة ومن ثم فهذا الحقل على مستوى النسق الزمني للتفعيلة المعمول عليها (= ب ـ ب ـ) يسجل نتوءا زمنيا سلبيا فهو يبدأ بنصف وحدة زمنية ( ) وهذا في الحقيقة نجد له صدى دلالي في تلك الدوال المنضوية تحت هذا الحقل إن لم يكن في ذاتها كما في الدوال (سراب، أموه) ـ إذ إن هذه المفردات تحتمل السلبية فالسراب والتمويه لا يخلوان فيما توضعا عليه من دلالة ـ قد تكون معجمية ـ فبحكم السياق الواردة فيه كما في (رضيت، ربطت).

وأكثر الدوال قدرة على التصنيف في حقل دلالي واحد وأكثرها تمتعا بالحركة من غيرها الدوال التي اشتمل عليها الحقل الثالث (ـ ب ب ـ =) (= اخترق، الجرح، نصر،

اقتحم، حلم، قبعة، ارض)؛نلحظ في معظم هذه الدوال انها تشتمل على حركة مبالغ فيها مثل الاختراق، الجرح، النصر، الاقتحام، الحلم؛ وهذا يتساوق والنتوء الايجابي للتشكيل الزمني في المقياس الصوتي المعمول عليه (= ـ ب ب ـ) إذ يبدأ بوحدة زمنية ونصف (=) ولعل السبب الصوتي الذي يقف وراء ذلك هو كثافة ما اجتمع من متحركات في هذا المقياس الصوتي (م س م م م س) قياسا إلى غيره من الأنساق المترتبة على ذلك المقياس المعياري وعلى وفق التحولات العروضية الطارئة.

والحقل الذي يضم الصور الموسيقية وما ترتب عليها من تشكيل زمني يمثل التفعيلات الأخيرة التي تسجل أكثر التفعيلات نقصا صوتيا يترتب عليه نقصا زمنيا. أما الدوال في هذا الحقل تتمتع بخاصية تركيبية متميزة وهي (الاسمية)؛ فمعظم دوال هذا الحقل اسماء ومن ثم صارت تتمتع بخاصية الثبات الدلالي. وهذه المفردات أكثر من غيرها دلالة على الانتظام في حقل دلالي واحد لأنها تسجل المفردات التي تحملت أكثر من غيرها تركيز الشاعر لتكون قادرة على حمل الصورة التجريدية للنسق الصوتي المختار على صعيد الحركة المعقدة والشاملة لإنتاج النص الشعري.

وفي ضوء ما تقدم نسجل قدرة الشاعر التصنيفية للدوال ذات الابعاد الصوتية الموظفة في الصياغة الشعرية إذ يسجل المتلقي خاصية التصنيف الدلالي المبني على التصنيف الصوتي وعلى وفق ما أنتج من أنساق صوتية كانت في ضوء ما طرأ من تحولات عروضية، أو على وفق ما يمارسه الشاعر من ضغط على الصورة المعيارية للنسق الصوتي.

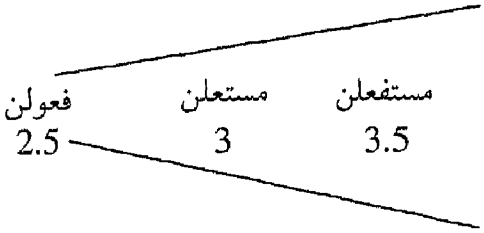
كذلك كانت التحولات العروضية التي جنح إليها الشاعر وما نتج عنها من هيكلية صوتية جديدة قياسا بالمقياس الصوتي المعمول عليه عي مستواه المعياري (مستفعلن). كل تلك التحولات عكست تحولات دلالية نستطيع من خلالها أن نعلل ظاهرتين أسلوبيتين في ضوء الجدول المذكور.

أ / ميل الشاعر إلى اقتناص المفردات التي تموج بالحركة هيأ فرصة إنتاج تحول (الطي) وهذا يتلائم ومهمة البحث والرفض التي ينوء بها الشاعر من خلال المتن المدروس كما أن حشد المتحركات في المقياس الصوتي (ـ ب ب ـ = م س م م م س) وفي حيز متتابع قطعا يقود ـ من اجل تحقيقه ـ إلى المفردات التي يمكن معها إنتاج هذا التشكيل الصوتي ومن ثم انعكاس ذلك على المستوى الدلالي.

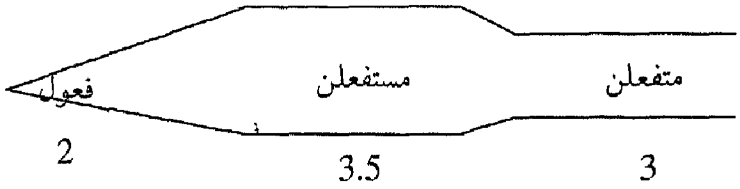
ب / ميل الشاعر إلى الوقفة العروضية الثابتة إيقاعا ودلالة قاده لان تتمتع تلك الدوال المختارة بالاسمية ومن ثم قدرتها على إنتاج التفعيلة الناقصة صوتا وزمنا.

بقي أن نتصور الهيكل الزمني للسطر الشعري في ضوء هذا المقياس الصوتي (مستفعلن)، ولاسيما الأوزان التي يشكل فيها ذلك المقياس الصورة الأفقية ونخص بالذكر منها الرجز الذي نستطيع تصور الهيكل الزمني في الأسطر الشعرية التي ترد على وزنه. إذ يأخذ الزمن في بداية السطر (= مستفعلن × 3) هيأته المعيارية ثم يبدأ ذلك الزمن بالضيق بفعل (الطي أو الخبن) ثم يضيق في آخر تجليات مقياسه الصوتي إلى ابعد ما يمكن من خلال التفعيلة الناقصة. ونستطيع تصور زمن السطر الشعري في النصوص التي جاءت على وزن الرجز من خلال الأشكال الآتية: ـ

أ / إذا وجدنا السطر الشعر يأخذ الشكل التفعيلي الآتي: (مستفعلن / مستعلن / فعولن) فان الشكل الزمني المترتب على هذه الهيكلية للتفاعيل يكون بحسب هذه الخطاطة: ـ



ب / غير أننا لا نعدم الوقوف على غير هذا الشكل الزمني للسطر الشعري إذا وقفنا على غير هذا الشكل التفعيلي (متفعلن / مستفعلن / فعول) فيكون الشكل الزمني لهذا السطر الشعري وفق الآتي:



أي أن السطر الشعري يبدأ ضيقا ثم يتسع ليضيق بشكل يلفت الانتباه اخيرا.

2ـ سياق (فاعلن = ـ ب ـ)

وهذه التفعيلة غالبا ما ترتبط بوزن المتدارك وقلما ترد تامة في الحشو كما انها أما أن ترد مخبونة (= ب ب ـ)، أو مشعثة (= ـ ـ)[1] حتى ذهب بعض العروضيين إلى أن كل ما جاء على هذا الوزن في صيغته الأصلية (فاعلن= ـ ب ـ) سواء كان تاما أو مجزوءا يعد شاذا[2].

وإذا كان التركيب النووي لهذه التفعيلة يتكون من (فا + علن)[3]؛ فما هي التمظهرات الصوتية لهذه التفعيلة من خلال أكثر السياقات الوزنية المتداول فيها ذلك المقياس الصوتي (فاعلن) ولاسيما وزن المتدارك. وقبل ذلك نسجل أن الصورة الموسيقية لهذه التفعيلة في حدودها المعيارية هي (فاعلن =)، فالتشكيل الزمني لها يتجسد وفق الصيغة الآتية:

---

(1)التشعيث: هو حذف أول الوتد المجموع من (فاعلن) فتصبح (فالن).

(2)ينظر الإرشاد الشافي: 113.

(3)ينظر في البنية الايقاعية في الشعر العربي: 46.

(2.5 = 1 + 1.5)

وسوف يكشف الجدول الآتي عن المتظهرات الصوتية لهذا المقياس ومدى مردودها على الصياغة الدلالية للنص إذا مارسنا ما طبقناه آنفا على (مستفعلن).

سياق فأعلن (= 1389) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
الخبن	ب ب ـ	م م م س = 3 / 1		2 = 1 + 0 5 + 0.5	302	21.742
التذييل	ـ ب ـ	م س م م س س = 3 / 2		3 = 0.5 + 1 + 1 5	140	10.079
التشعيث	ـ ـ	م س م س = 2 / 2		2 = 1 + 1	115	8.279
الترفيل	ـ ب ـ ـ	م س م م س م س = 4 / 3		3 = 1 + 1 + 1.5	66	4.751
خبن + ترفيل	ب ب ـ ـ	م م م س م س = 4 / 2		2.5 = 1 + 1 + 0.5 + 0.5	35	1 511
فاعل	ـ ب ب	م س م م = 3 / 1		2 = 0.5 + 1 5	21	1.151
فعلان	ـ ـ	م س م س س = 2 / 3		2 5 = 0.5 + 1 + 1	16	0.575
فعل	ـ	م س س = 1 / 2		1.5 = 0.5 + 1	8	0.215
خبن + تذييل	ب ب ـ	م م م س س = 3 / 2		2.5 = 0.5 + 1.5 + 0.5	3	49.100
تامة	ـ ب ـ	م س م م س = 3 / 2		2.5 = 1 + 1.5	682	

ويكشف هذا الجدول عن طبيعة التحولات العروضية، وما ينجم عنها من هيكلية صوتية، ومن ثم ما يترتب على ذلك من صورة موسيقية تظهر من خلالها طبيعة التشكيل الزمني للنصوص التي ينتهجها الشاعر على هذه التفعيلة، ونظرة مقارنة في الجدول تجعلنا أمام التساوي الكمي لزمن التحولات (الخبن، التشعيث، فاعل) إذ إن كل هذه الصور الموسيقية لهذه التحولات العروضية تقصر عن الصورة المعيارية للتشكيل الزمني لهذه التفعيلة بمقدار نصف وحدة زمنية، وهذه الرخص العروضية تمنح الشاعر هيكلية صوتية يستطيع من خلالها كسر رتابة المعاودة إلى التفعيلة الأصل

(= فاعلن) والتي تظهر نسبة المتحرك إلى الساكن بمقدار (3 / 2)، ومن خلال الصورة الصوتية الانفة تقل السواكن وتزداد المتحركات فيقل القطع، ويظهر التدفق والاسترسال [1] إذ تصبح نسبة الساكن إلى المتحرك (3 / 1) مما يصعد نسبة الاستحسان عند المتلقي إذ ((تستريح له الاذن وتعشقه لخفته وسرعة تلاحق أنغامه وكان النغم يقفز))[2] وإذا كانت صورة (الخبن أو التشعيث) قد لازمت هذه التفعيلة في المتدارك قديما فان صورة (فاعل) قد ظهرت حديثا[3] والحقيقة انها مقلوب (فعلن = ب ب ـ)[4] وقد قادتنا ظاهرة (فاعل = ـ ب ب) لان نقف على (واحد وعشرين) موضعا تظهر فيها الصورة العروضية (ـ ب ب ـ) في بدايات النصوص التي سيرها الشاعر على وزن المتدارك الأمر الذي يهيئ للقارئ قراءتها على أنها (مستفعلن مطوية) باعتبار أن هذه التفعيلة هي المهيمن الإيقاعي في المتن المدروس ووجودها ضمن سياق المتدارك يمكن من قراءتها على وجهين: ـ

أ / (ـــ) خرم[5] وما يليها (فاعلن) مخبونة (= ب ب ـ).

(1)ينظر مفهوم الشعر: 253 – 254.

(2)مجلة مؤتة، عدد سابق: 372.

(3)تعتقد نازك الملائكة انها كانت أول من بدأ هذا التنويع الجديد في استخدام التفعيلة (فاعل = ـ ب ب) إذ تقول ((ثم جاء العصر الحديث، فإذا نحن نحس تنويعا جديدا لم يقع فيه اسلافنا ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعل)، وليس في الشعراء فيما اعلم من يرتكب هذا سواء بدأت فيه من أول قصيدة حرة كتبتها سنه 1947.)) قضايا الشعر المعاصر: 134 – 135.

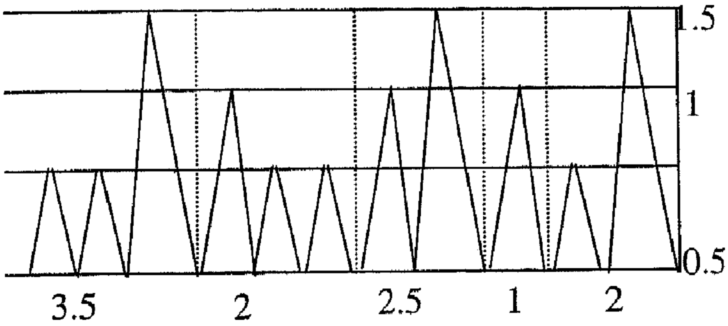
(4)نفسه.

(5)هو زيادة حرف أو أكثر في صدر الشطر الأول من البيت الشعري ويقال انه علة غير لازمة. ينظر في البنية الايقاعية في الشعر العربي: 250.

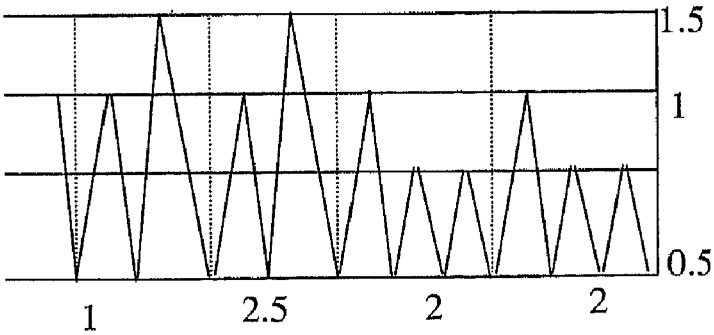
ب / (ـ ب ب = فاعل) وهي مقلوب (فعلن = ب ب ـ)، وما بعدها (= ــ)
مفصل إيقاعي يشترط[1] لحشر مقلوب (= فعلن = ب ب ـ) مع السياق
الصوتي المبني على (فاعلن) مقياسا صوتيا لوزن المتدارك.

وسوف نحاول تقطيع واحدا من النصوص عروضيا وزمنيا للوقوف على بعض الأنساق الصوتية، ولاسيما (فاعل = ـ ب ب) ومحاولة كشف التساوق بين الصياغة الزمنية المترتبة علة نسق صوتي معين والصياغة الدلالية للنص. مثال ذلك (الأرض الوحيدة)[2] إذ يقول الشاعر:

أسكن في/ هذه الـ/ كلها/ ت الشريدة
ـ ب ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ب ـ/ ـ ب ــ

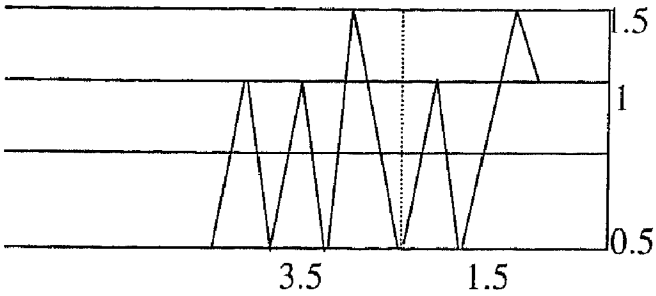


وأعيـ/ ش ووجـ/ هي رفيـ/ ق لوجهي
ب ب ـ/ ب ب ـ/ ـ ب ـ/ ـ ب ـ/ ـ



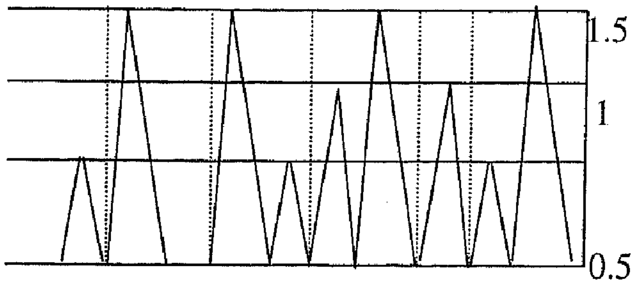
(1)ينظر الشعر العربي المعاصر: 121.

(2)أغاني مهيار: 70.



ووجـ/ هي طريقين

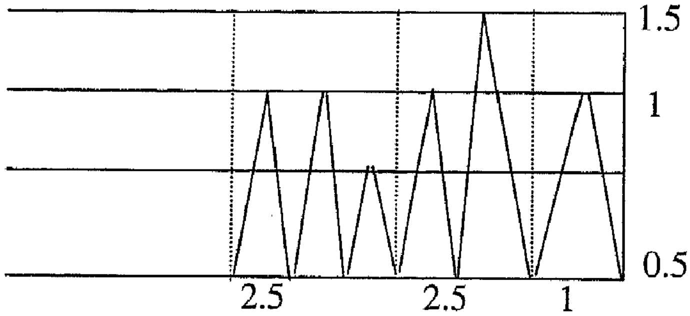
ب ـ/ ـ ب ـ ـ



باسمك / يا / أرضي الـ/ تي تتطاول[1]

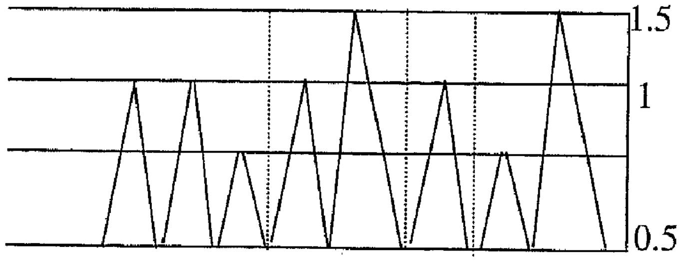
ـ ب ب / ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ب ب /

ب ـ ب / ـ (م)



مسـ/ حورة / وحيدة

ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ـ



باسمك يا / موت يا / صديقي

ـ ب ب ـ/ ـ ب ـ/ ب ـ ـ

ولو تحدثنا عن طبيعة المفردات الحاملة لصورة مقلوب (فعلن) الصوتية ـ الزمنية (ـ ب ب = م س م م =)، فالبعد الزمني في الصورة الأولى (ب ب ـ =) كان يأتي بشكل متتابع نصف فنصف فدرجة كاملة. أما في مقلوب ذلك (= ـ ب ب) فانه يفاجئ

المتلقي بدرجة ونصف ابتداء وهذا ما يفسر الطبيعة الدلالية التي تقف وراء المفردات الحاضنة لهذه التشكيلات الصوتية ـ وما يترتب عليها من صورة موسيقية ـ مثل (ملكوت[1] يبحث[2]، يعلن[3] يهبط[4]، يجهل[5]، تحرق[6]، افتح[7]، يربط[8]، اسكن[9]، اصرخ[10]، اخلق[11]) وهذه المفردات لا تكشف عن نتوء صوتي لا ينسجم والنسيج الصوتي للنص الواردة فيه وحسب، بل تكشف عن نتوء زمني موجب إذا ما قيس بالمقياس الصوتي (فعلن) الذي يساوي مقلوبه، إذ يبدأ التشكيل الزمني له بنصف درجة زمنية ( ) على حين يبدأ ما نحن بصدده بدرجة كاملة ونصف وهذا ما نجده يتساوق والطبيعة الدلالية للمفردات الحاضنة لهذا التشكيل الصوتي (ـ ب ب =) ليس في ذاتها وحسب، بل أنها مفردات بني الديوان على التعامل مع دلالاتها وايحاءتها بشكل منظم؛ فالبحث والاعلان والحرق والفتح والهبوط والصراخ مثلا لا تخلو من تواشج دلالي مع المعطيات الدلالية لمفردات البوح الشعري التي جاء الديوان ليزرع معالمها في المتلقي؛ فقارئ الديوان يستطيع أن يستشف واحدة من ايحاءات تلك المفردات بشكل أو باخر.

---

(1) (16: 6: 1)
(2) (20: 4: 1)
(3) (22: 5، 7: 2)
(4) (22: 1: 1)
(5) (25: 1، 2: 2)
(6) (29: 2: 1)
(7) (59: 1: 1)
(8) (67: 5: 1)
(9) (101: 1، 2، 5، 8: 4)
(10) (106: 1، 2: 2)
(11) (106: 2. 1)

بذلك يصبح الخروج على الصورة المعيارية للهندسة الصوتية ـ وما يترتب عليها من هندسة زمنية ـ في كل تفعيلة مصحوبا بفارق دلالي متميز. الأمر الذي يكشف عن إن قدرة الشاعر على اقتراح هندسة صوتية تعكس صياغة دلالية، أو بعبارة أخرى هي إن الصياغة الصوتية للمبدع تمكن المتلقي أن يلمح فيها قدرة عاكسة للمستوى الدلالي.

وملحظ آخر يجعل هذه المفردات المحتضنة لنواة الصورة الصوتية في التحول المذكور (= ـ ب ب) غالبا ما ترد في أول النص وكثيرا ما تكررت تلك المفردات لتكون أكثر قدره على ترسيخ دلالتها في ذهن القارئ من خلال اعادتها عليه إيقاعا ودلالة فهي لا تخز المتلقي إيقاعا من خلال تمزيق النسيج الصوتي وما بني من ايقاع النص وحسب، وإنما تحاول إثارة التراكم الدلالي أثناء عملية التلقي خاصة وان المتلقي إذا كان يدرك المستوى الصوتي بطريقة موازية لنطق المرسل بالاصوات المكونة للبيت الشعري؛ فان ادراكه للمستوى الدلالي يكون على وفق ((قانون التركم الكلي))[1] المعروف. كما أن ضغط الشاعر على الصورة المعيارية للهندسة الصوتية للتفعيلة ((ما هو إلا وليد رغبة في تركيب النص الشعري باسلوب يحاول الابتعاد عن الغنائية ليصب في البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات والمواقف والتوترات النفسية))[2].

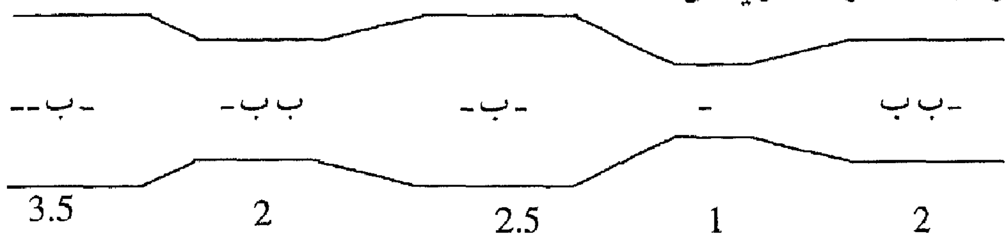
وإذا كنا سجلنا للسطر الشعري المبني على الرجز شكلا مخروطيا على وفق التشكيل الزمني المبني على الهندسة الصوتية لعدد التفاعيل المشتركة فيه والذي كان يميل به الشاعر في النهاية إلى الضيق بشكل ملحوظ عما ابتدأ به السطر. فإننا نسجل

---

(1) الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: 134. إذ أن كل كلمة في البيت ستعطي دلالة توضع فوق سابقتها في الذهن، إلا أن دلالة البيت الكلية لن تدرك إلا بعد تمامه وتوقف المرسل عن الكلام، وهذا الإدراك لا يتم بشكل متسلسل بل يتم بشكل مفاجئ حين يصل التراكم الكلي للدلالات الحد الذي يمكنه من إيجاد كيان نوعي جديد.

(2) ظاهرة الشعر المعاصر: 93.

للسطر الشعري المبني على (فاعلن) شكلا هو في أكثر صوره نقيض صورة الشكل المسجل لـ (مستفعلن) إذ تميل نهايته للانفتاح الزمني بفعل زحافي (الترفيل والتذييل)؛ الذي يرتفع من خلالها الكم الزمني في التفعيلة (= فاعلن) إلى ثلاث وحدات زمنية بالتذييل، وثلاث وحدات زمنية ونصف بالترفيل. ففي قول الشاعر المذكور: ـ (اسكن في هذه الكلمات الشريده) فان التشكيل الزمني للسطر يبدأ بوحدتين (فاعل = ـ ب ب) ثم بفاصل إيقاعي ثم تليه الصورة الزمنية للتفعيلة المعيارية (فاعلن)، ثم تضيق المساحة الزمنية للتفعيلة المخبونة ثم تفاجئنا التفعيلة الأخيرة بانفتاح زمني يصل إلى ثلاث وحدات زمنية ونصف من خلال اصابة التفعيلة بالترفيل ونستطيع تمثيل الهندسة الزمنية للسطر الشعري من خلال هذه الخطاطة: ـ



وإذا كنا رصدنا بعض الخواص الصوتية الناجمة عن التحولات العروضية ومدى انعكاسها الدلالي والتركيبي والزمني على مستوى النص عند أدونيس في حدود هذه التفعيلة فإننا نصبح من اليقين بمكان على قدرة الشاعر عي شحن الصياغة الصوتية بالحمولة الدلالية في حدود النص الذي ترد فيه تلك الصياغة ومن ثم ربط ذلك بالمنظومة المرجعية للديوان.

وإذا كنا فصلنا القول في أكثر التفعيلات استخداما في الديوان؛ فإننا سنكتفي بعرض سياقات التفعيلات الباقية من خلال الجداول التي تكشف عن الهندسة الصوتية وما يترتب عليها من هندسة زمنية تنجم عن التحولات العروضية.

سياق فاعلاتن (= 448) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
الخبن	ب ب--	م م م س م س = 2/ 4		3 = 1 + 1 + 0.5 + 0.5	150	33.482
حذف + خبن	ب ب-	م م م س = 1/ 3		2 = 1 + 0.5 + 0.5	54	12.053
قصر	-ب-	م س م م س س = 3/ 3		3 = 0.5 + 1 + 1 5	29	6.473
حذف	-ب-	م س م م س = 2/ 3		2.5 = 1 + 1.5	21	4.687
حذف + تذييل	-ب-	م س م م س س = 3/ 3		3 = 0.5 + 1 + 1.5	5	1.116
كف	ب ب-ب	م م م س م = 1/ 4		2.5 = 0.5 + 1.5 + 0.5	4	0.892
تامة	-ب--	م س م م س م س = 3/ 4		3.5 = 1 + 1 + 1.5	178	39.732

سياق فعولن (= 322) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
قبض	ب-ب	م م س م = 1/ 3		2 = 1.5 + 0.5	110	34.161
قصر	ب-	م م س س = 2/ 2		2 = 0.5 + 1 + 0 5	16	4.968
بتر	-	م س = 1/ 1		1 = 1	6	1.863
فعل	-	م س س = 2/ 1		1.5 = 0.5 + 1	4	1.242
تامة	ب--	م م س م س = 2/ 3		2.5 = 1 + 1 + 0.5	186	57.763

سياق متفاعلن (= 209) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
الاضمار	--ب-	م س م س م م س = 3/ 4		3.5 = 1 + 1.5 + 1	71	33.971
الحذف	--	م س م س = 2/ 2		2 = 1 + 1	65	31.100
الترفيل	ب ب - ب -/ -	م م م س م م س م س = 3/ 6		4.5 = 1+1+1.5+0.5+0.5	5	0.239
اضمار + تذييل	--ب-	م س م س م م س س = 4/ 4		4 = 0 5 + 1 + 1.5 + 1	1	0.047
تامة	ب ب - ب -	م م م س م م س = 2/ 5		3.5 = 1 + 1.5 + 5.+0 5	67	32.057

سياق مفعولات (= 14) تفعيلة

التحول	الصورة العروضية	نسبة المتحرك إلى الساكن	الصورة الموسيقية	التشكيل الزمني	عدده	نسبته
الطي	- ب - ب	م س م م س م = 2/ 4		3 = 0.5 + 1 + 1.5	12	85.714
تامة	---ب	م س م س م س م = 4/ 3		3.5 = 1.5 + 1 + 1	2	14.285

الفصل الثاني

الأداء الأسلوبي في مستوى القافية والمستوى الفونيمي

المبحث الأول: الفضاء الصوتي

1 ـ في ضوء التردد الفونيمي والمجاميع الصوتية

ـ في ضوء التردد الفونيمي

ـ في ضوء المجاميع الصوتية

2 ـ في ضوء الحركات الإعرابية للروي

ـ الحركات الإعرابية للروي

ـ اقتراح (تنميط القصيدة في ضوء الحركة الإعرابية للروي)

3 ـ الإشباع والمد

ـ الإشباع

ـ المد

4 ـ السكون

ـ تسكين الروي

ـ الهاء الساكنة (تفسير صوتي وإجراء أسلوبي)

ـ المرجعيات النصية لدائرة السكون

- جدول يلخص أعداد حركات الروي ونسبتها

- جدول يلخص أعداد حركات الأصوات السابقة للهاء الساكنة ونسبها

المبحث الثاني: أنماط القافية

1 ـ القافية المتعانقة

2 ـ القافية المتراسلة

3 ـ القافية المتقاطعة

4 ـ القافية المتوالية

5 ـ القافية المتداخلة

ـ تداخل المتعانقة والمتوالية

ـ تداخل المتراسلة والمتقاطعة

تداخل المتوالية والمتقاطعة

تداخل المكررة والمتعانقة

6 ـ القافية المتشابكة

ـ جدول يلخص أعداد أنماط القوافي ونسبها

2

الفصل الثاني

الأداء الأسلوبي في مستوى القافية والمستوى الفونيمي

توطئة

لما كانت القافية ركنا من أركان الأداء الصوتي الذي لم يغفله نتاج شعري؛ فإنها لم تهيمن بصفتها لاحقة جمالية وحسب، وإنما كانت لافتة انتباه أسلوبية يقع عليها الاختيار بشكل يهيئ الشاعر من خلالها المتلقي لان ينظر إليها بعين الاهتمام إذا ما أراد صياغة دلالية للنص في حدود نسيجها اللغوي، غير أن من النقاد من صار يصنفها في حدود الإطار الخارجي للبناء الشعري؛ فشرعوا يحددون هيأة ذلك الجزء من الإطار.

فالقافية في رأي الخليل (ت 175) تبدأ من المتحرك الذي يسبق ساكنين في نهاية البيت الشعري[1]؛ وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة ولكنها في رأي الاخفش (ت 215) آخر كلمة في البيت[2] ومن القدامى من يذهب إلى تصنيف القوافي في ضوء المتحرك والساكن من أجزائها فقد صنفها الصاحب بن عباد (ت) إلى خمسة أنواع[3]:ـ

1- المتواترة: ما في آخرها وتد مجموع.

2- متداركة: ما في آخرها سبب خفيف.

3- المترادفة: ما في آخرها ساكنان.

4- المتراكبة: ما في آخرها فاصلة صغرى.

---

(1)ينظر الكافي في العروض والقوافي: 256

(2)ينظر كتاب القوافي: 65.

(3)ينظر الإقناع في العروض والقوافي: 83 – 84.

5- المتكاوسة: ما في آخرها فاصلة كبرى.

أما المحدثون فقد نظروا إلى القافية على أنها ليست إلا ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فقرات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذوات نظام خاص يسمى الوزن))[1] والقافية في كثير من الأحيان ترتبط بالموسيقى الداخلية من حيث التجانس الصوتي والإيقاع الداخلي اللذان غالبا ما تسهم القافية في وجودهما[2]. ومن هنا فقد كانت القافية ظاهرة بالغة التعقيد ولها وظيفتها الخاصة في الصوت والدلالة باعتبار إشارتها إلى ختام المنظومة الصوتية في النص الشعري، وبذلك يكون هذا الشاخص الصوتي (القافية) عميق ((التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري))[3].

ولأجل أن نبتعد عن التعقيدات المقترحة في حدود القافية فسوف نذهب مع من يرى إن القافية هي حرف الروي = ((الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة))[4] ثم نقف على الوظيفة الحقيقة لها من خلال علاقتها بالمعنى[5]، كل ذلك في محاولة لاستشراف قدرة الدلالة السياقية في التساوق وطبيعة أداء الأصوات الممثلة للروي في المتن المدروس فنرى بذلك مدى التعالق بين أداء الصوت وطبيعة المعنى[6].

---

(1)موسيقى الشعر: 246.

(2)ينظر نحو منهج جديد في البلاغة والنقد: 178.

(3)نظرية الأدب: 208.

(4)الشعر والنغم: 284.

(5)ينظر بنية اللغة الشعرية: 74.

(6)يرى رومان ياكوبسون (إن كل عمل أدبي هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى)، ينظر ست محاضرات في الصوت والمعنى: 59.

وعليه سنشرع في بيان الطبيعة الذرية لفونيمات الروي من خلال ما يتحقق لها من اثر سمعي في ضوء ما تنماز به تلك الأصوات من صفات ادائية على وفق المخارج الصوتية لها؛ ومن ثم كشف سعة تردد الفونيمات والمجاميع الصوتية وحركات الروي وسكونه بالإضافة إلى الإشباع والمد. أما المبحث الثاني ففيه محاولة لتنميط القصيدة وفق ضوابط مقترحة في هيكلة البناء القافوي لأدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي).

المبحث الأول

الفضاء الصوتي

1) في ضوء التردد الفونيمي والمجاميع الصوتية

- في ضوء التردد الفونيمي

إذا امسكنا بالخيوط المعنوية لنصل بها أصوات الروي في القافية بالنص؛ فإننا نذهب مع (شوبنهاور) في توثيق الصلة الدلالية بين القافية والفكرة وربطها ربطا باطنيا[1]. ومن ثم سنتحاور كما يرى (رولان بارت) النظرة التي تقتصر على اللفظ في حدوده الأفقية من المعنى، محاولة في سبر أغوار اللفظ[2].

ومن اجل كشف الفضاء الصوتي لإنجاز أدونيس الشعري في (أغاني مهيار الدمشقي) سنأخذ بالاعتبار أواخر نهايات النص، ولاسيما الروي منها استجلاء لتلك الفونيمات، ومن ثم جدولة الأصوات في ضوء سعة تردد كل مها؛ لذا سوف نحاول تحديد طبيعة تلك النهايات للمنجز الشعري ليس باعتماد النهاية الطباعية وإنما تكون النهاية ـ في حدود السطر الشعري التي يمكن معها تسجيل نهاية دفقة شعورية؛ بعبارة أخرى النهاية هي ما يمكن أن يتحقق من خلالها توقفا دلاليا. حتى نتمكن من كشف قدرة الصوت على استعياب الشحنة الدلالية باعتبار ما يلمح من تساوق طبيعة الأداء الصوتي ومضمونية السياق الواردة فيه بصفته متغيرا أسلوبيا اختاره الشاعر ليقف عنده إيقاعا ودلالة.

---

(1) ينظر في الشعر الأوربي المعاصر: 138.

(2) ينظر الدرجة الصفر للكتابة: 23.

وعليه سنقدم جدولا يكشف الفضاء الصوتي لأصوات الروي في الديوان باعتبار سعة التردد الفونيمي لتلك الأصوات حتى يتهيأ لنا تحديد درجة ميل الشاعر في انتاجه للوقوف الصوتي الذي يحمل في طياته وقفتين: إيقاعية ودلالية والجدول كما يأتي:ـ

جدول بأصوات الروي ونسبتها

ت	الصوت الأخير	عدد الأسطر التي جاء في نهايتها	نسبته	ت	الصوت الأخير	عدد الأسطر التي جاء في نهايتها	نسبته
1	الراء (ر)	259	٪17.655	12	الحاء (ح)	58	٪4.293
2	النون (ن)	213	٪14.519	13	العين (ع)	41	٪2.930
3	التاء (ت)	118	٪8.043	14	الهمزة (ء)	36	٪2.453
4	الهاء (هـ)	96	٪6.543	15	الكاف (ك)	34	٪2.327
5	الميم (م)	92	٪6.027	16	السن (س)	25	٪1.704
6	اللام(ل)	87	٪5.930	17	الفاء (ف)	20	٪1.363
7	الألف (أ)	80	٪5.453	18	الضاد (ض)	16	٪1.093
8	الياء (ي)	76	٪5.180	19	الجيم (ج)	3	٪0.204
9	القاف (ق)	72	٪4.907	20	الواو (و)	3	٪0.204
10	الدال (د)	67	٪4.567	21	الزاي (ز)	2	٪0.136
11	الباء (ب)	60	٪4.089	22	الطاء (ط)	2	٪0.136

المعطيات الإحصائية التي يقدمها الجدول عن طبيعة نهج الشاعر في اختياره للأصوات التي يقترح صلاحيتها للشحن الدلالي الناجم عن السياق في حده الضيق ضمن السطر الشعري؛ وحده الواسع ضمن النص الوارد فيه. تكشف عن إن أصوات (الراء)، و (النون) تصدرا قائمة الأصوات المختارة، وبين هذين الصوتين تواشج

إخراجي يستشعره المتلقي، كما أن بينهما تشابه في مواصفات الأداء يتمثل في رخاوة كل منهما.

- **في ضوء المجاميع الصوتية**

لذا سنعمد إلى كشف تساوق مواصفات الصوت الإخراجية والأدائية مع مضامين السياق، ثم الكشف عن التظافر الصوتي ـ في حدود المجاميع الصوتية ـ في أداء أدونيس الشعري وهذا يحيلنا إلى إعادة جدولة الأصوات الوارد ذكرها في مجاميع صوتية متوسطة[1] مما يعين على كشف التظافر الصوتي في بنية الروي على وفق الصفات الأدائية والمخارج الصوتية من جهة، ومن جهة أخرى يجعلنا أمام منهج دقيق لتقصي الأداء الصوتي وتساوقه مع النهج الدلالي في المتن المدروس في ضوء المجاميع الصوتية.

((ولذلك نبادر إلى تحديد المجموعات المتوسطة، أو الثيمات حسب ـ شوسري لبري ـ التي يتوقع تجاوبها في الشعر))[2] على أننا سنعمد إلى المجاميع الصوتية المتوسطة لأنها تراعي تغليب بعض الصفات على بعض؛ بل قد تغلب في ـ توحيد عناصرها ـ الصفة على المخرج، كما إن هذه المجاميع تراعي كون بعض الأصوات منطقة ربط واتصال بين أصوات تبدو متباعدة، فـ (الزاي) مثلا تحتل موقعا وسطا بين مجموعة (س، ص) إذ تكون معها ما يسمى (أصوات الصفير)، ومجموعة أخرى مكونة من (ذ، ث، ظ) تشترك فيها (= ز، ظ) في الجهر، ويقترب صوت (ث) في هذه المجموعة من أصوات (س، ص)، لاشتراكه معها في صفة الهمس[3]، وقبل العمل بهذه المجاميع تقدم

---

(1)قسم احد الباحثين الأصوات ضمن ثلاث مجاميع: صغيرة، متوسطة، كبيرة، ينظر تفصيل ذلك في: تحليل الخطاب الشعري: 72 – 84.

(2)نفسه: 77 – 78.

(3)ينظر نفسه: 78.

رسما يكشف عن مخارج اشهر أصوات العربية، ثم نأتي بجدولين يكشفان عن أصوات العربية الفصحى القديمة، وعن أصوات العربية الفصحى المعاصرة:ـ

1 ـ رسم يبين المخارج الصوتية [1]

الشفتان		شغاف
الشفة السفلى والاسنان العليا		شفوي أسناني
الاسنان وطرف اللسان		أسنان
الاسنان واللثة وطرف اللسان		أسنان لثوي
اللثة وطرف اللسان		لثوي
الغار ومقدمة اللسان		غاري
وسط الحنك ووسط اللسان		غاري طبقي
الطبق ومؤخر اللسان		طبقي
اللهاة ومؤخر اللسان		لهوي
الحلق		حلقي
الحنجرة		حنجري

(1)نقلا عن دراسة الصوت اللغوي: 275.

المخارج	الصفات													
	شديد							مابين الشديد والرخو	رخو				لين	هاو
	يمتنع معه النفس				منحرف	أنفي	مكرر		مجهور		مهموس			
	مجهور		مهموس											
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق					مفخم	مرقق	مفخم	مرقق		
1ـ ما بين الشفتين														
2ـ باطن الشفة السفلى وأطراف الاسنان														
3ـ طرف اللسان وأطراف الثنايا														
4ـ طرف اللسان وفويق الثنايا														
5ـ طرف اللسان وأصول الثنايا														
6ـ ما بين طرف اللسان وفيق الثنايا														
7ـ ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا أدخل في ظهر اللسان														
8ـ حافة اللسان إلى الطرف وما فوقهما														
9ـ أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس														
10ـ وسط اللسان ووسط الحنك الأعلى														

المخارج	الصفات														
	شديد							ماين الشديد والرخو	رخو				لين	هاو
	يمتنع معه النفس				منحرف	انفي	مكرر		مجهور		مهموس			
	مجهور		مهموس											
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق					مفخم	مرقق	مفخم	مرقق		
11 ـ مؤخر اللسان وما يليه من الحنك الأعلى														
12 ـ أقصى اللسان وما يليه من الحنك الأعلى														
13 ـ أدنى الحلق														
14 ـ وسط الحلق														
15 ـ أقصى الحلق														

جدول الأصوات العربية كما كان يراه سيبويه [1]

(1)نقلا عن اللغة العربية معناها ومبناها: 59.

2. جدول النظام الصوتي للفصحى المعاصرة[1]

	الصفات												
	شديد				رخو				مركب	متوسط			
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس						
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق		منحرف (جانبي)	مكرر	انفي	لين
شفوي													
شفوي، اسناني													
اسناني													
اسناني لثوي													
لثوي													
غاري													
طبقي													
حلقومي (لهوي)													
حلقي													
حنجري													

وفي ضوء الجداول المتقدمة نستطيع رصد طبيعة أداء الصوت تبعا لمخرجه وما يتصف به، ومن ثم نستطيع اجلاء المجاميع المتوسطة، لنعرض عليه أصوات الروي عند أدونيس عي حدود نتاجه الشعري في التمن المدروس، وهي كالآتي:-

(1) نقلا عن اللغة العربية معناها ومبناها. 79.

أ. (ب، م). (م، ن):.

وهذه المجموعة الصوتية تجعلنا امام ثاثة عناصر صوتية: (= ب، م، ن) تتلائم في المخرج (= شفوية)[1] وعلى الرغم من أن أصوات (الميم) و (النون) أصوات انفية فان أقصى حالات شبه صوت (الميم) بصوت (النون) تكون في حالة الوقف ((ال اي يمثل فرصة مواتية لاظهار غنتها))[2].

وقد كانت عناصر هذه المجموعة الصوتية تحضى بنسبة شيوع عالية قياسا بغيرها من أصوات العربية التي تؤدي مهمة الروي في الشعر العربي[3] وبضم نسب العناصر الصوتية لهذه المجموعة فإنها ستكون (25.726٪) وهي نسبة تتفق مع نسبة شيوع هذه الأصوات في الشعر العربي. واستثمار هذه الأصوات التي تجمع بين الشدة (= ب، م) والانفية (= م[4]، ن)، يرتبط بتعاضد البناء الفونيمي للنص ولاسيما في الروي ((بما يمكن تسميته بالتضافر الفونيمي، عندما تبنى هندسة فونيمية في الأسطر معاضدة للبناء القافوي في بعده الصوتي، وهذا ينتج مواشجة قوية بحركة النص الدلالية))[5] ففي نص (حدود)[6] يقول أدونيس: ـ

(1)كلما تحدثنا عن صفة أو مخرج صوتي فيما يأتي من صفحات الفصل، تراجع في ضوء الجداول المذكورة آنفا.

(2)تحليل الخطاب الشعري: 81.

(3)ينظر موسيقى الشعر: 248

(4)تجدر الإشارة إلى أن صوت الميم شفوي انفي، ينظر علم الأصوات العام: 130.

(5)أسلوبية البناء الشعري: 45.

(6)أغاني مهيار: 186.

لو أني ماء ثقبت الجماد
ونقبت عما وراء التراب
وعشت مصير الندى والضباب

لو أني غيمة
تنقلت فوق الرعاة ربيعا
وخيمت عند المحبين خيمة
....
يحد وجودي ويكتب فوق سمائي
رماد. ويكتب: فحم
لاني دم ولاني لحم

نلحظ أن أصوات الروي كانت أكثر الأصوات المترددة في النسيج اللغوي للنص قدرة على حمل جرثومة المضمون إذا أخذنا بنظر الاعتبار صفاتها المخرجية والأدائية التي تتساوق ودلالات السياق في حدود السطر الشعري، ومضمون النص. فاصوات (ب، م) بصفتها أصوات روي كانت قادرة على استيعاب مضمونية السياق، فالانفجارية التي يتمتع بها صوت (الباء) تنسجم مع دلالة (التنقيب)، بصفتها قرينة على دلالات السياق حيث وردت أول السطر وان العلاقة (الثيمية) للمفردة الحاملة لهذا الصوت (= تراب) بتلاؤمها مع المفردة الآتية الحاملة للصوت نفسه رويا تسهم في توسيع الدلالة وكشف المضمون بالنسبة للمتلقي؛ فكلاهما يحد من الرؤية، ومن ثم ـ نستطيع القول ـ جاء النص ليبدد محدودية الرؤية والعتمة الناجمة عن (التراب والضباب)؛ وكأننا بالباء الانفجاري يحمل الشرارة المحركة لفعل التبديد الذي تسعى

الذات إليه فنحن أمام ثيمة (العتمة) وهي ثيمة ايجابية تدفع الشاعر إلى التنقيب، الكشف، ومحاولة الحياة.

وما استشعرناه من دلالة المفردات المذكورة آنفا والحاملة لصوت الروي (= ب) تتساوق ومفردات (الغيمة والخيمة) في دلالتها على العتمة؛ وصوت (الميم) الممثل للروي فيها من خلال تأديتة القائمة على إطباق الشفتين تماما لحبس الهواء ثم بخفض الحنك الأقصى يتمكن الهواء من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط[1]، فاداء صوت الميم ـ بحبس الهواء عن طريق الشفتين وتغييب هذا المجرى التنفسي في تأدية الصوت ومن خلال هذه المفردات (الغيمة، الخيمة) ـ يستطيع إصابة شفة المؤدي بمعناها الثيمي أو الدلالي إن جاز لنا قول ذلك.

أما المفردات الحاملة للصوت نفسه (= م)؛ وهي: (فحم، لحم) استطاعت أن تكون قادرة على تحمل دلالة السياق الواردة فيه، وشحن الأصوات المشكلة لنهايات الأسطر (= م) بالجو العام للنص، والجو الخاص للسطر الذي تشكل نهايته، فالفحم يتساوق ودلالة العتمة ـ التي تشيعها المفردات الحاملة لأصوات الروي ـ الناجمة عن لونه الاسود. يعزز ذلك دلالة الرماد الواردة في أول السطر، ومن ثم جاء صوت (الميم) ليحمل في أدائه ما يشعر المؤدي بذلك التساوق. كما أن (لحم) في صورته التجريدية يقترح دلالة العتمة، والميم من خلال تأدية روي النص يشكل لافتة انتباه أسلوبية يحرك بها النص حساسية المتذوق العارف بطبيعة المواصفات اللسانية لهذه الأصوات.

أما بالنسبة لـ(م، ن) فكأن استشعر تقاربها الأدائي ففي (رياح الجنون)[2] يقول:

---

(1)ينظر علم الأصوات العام: 130.

(2)أغاني مهيار: 140.

مالكم، مالكم تسخرون ؟

اهربوا فأنا من هناك

جئتكم، فلبست الجريمه

وحملت اليكم رياح الجنون

فهذا التعاقب بين أصوات (الميم والنون) يشعر المتلقي بمحاولة أدونيس في بناء نصه الشعري، ولاسيما الروي منه على امكانية توافق هذه الأصوات في سياق واحد ضمن نهايات نص معين؛ فعلى سبيل المثال يمكننا تنسيق المفردات الحاملة لأصوات الروي في مجموعة دلالية تتحرك بشكل مترابط من خلال علاقة سبب بنتيجة فالسخرية قد تقود إلى الجريمة مثلما الجنون قد يقود إلى ذلك ويمكن تمثيل ما نراه في هذه الخطاطة:ـ

سخرية ←—— جريمة ←—— جنون   وعلى وفق ما ذكرناه آنفا:-

سخرية ←—— جريمة ——→ جنون

2.(ل. ر. ن)

((الراء واللام والميم والنون تشبه الحركات في اهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي: Sonority))[1]، وتصل نسبة هذه الأصوات خاصة (ل. ر. ن) على وفق ما قدم في جدول أصوات الروي إلى (38.104 ٪) بالنسبة إلى غيرها، وهذه المجموعة تشكل اعلى نسبة ليس لأصوات الروي كما في الجدول، وإنما للعربية بوجه

(1)علم اللغة العام، الأصوات: 131.

عام إذ إن أصوات (الذلاقة) هي أكثر الأصوات شيوعا في العربية لما تتمتع به من قدرة على الانطلاق في الكلام دون تعثر وتلعثم[1].

وقد أثبتت ذلك دراسات إحصائية لأصوات القرآن الكريم، ولتاج العروس[2]. وبالرغم من إجماع هذه الإحصاءات على صدارة (اللام والنون) وتراجع (الراء) إلى المرتبة السابعة على وفق إحصاء (كانتينيو)، والى المرتبة (الحادية عشرة) على وفق احصاء (إبراهيم أنيس) نلحظ أن نسبة شيوع هذا الصوت رويا إلى غيره من أصوات العربية كانت له الصدارة[3].

ولا نزعم أن هذه العناصر سمة مميزة لنتاج أدونيس الشعري من خلال روي المتن المدروس بعينه لان هذه الأصوات سمة مميزة للواقع اللغوي في حدوده المعجمية التي يمارس فيها الشاعر اختياراته اللغوية. غير أن الفارق الذي يسجل لأدونيس عن غيره في حدود هذه الأصوات يكون في ضوء ميله لأي منها وتقديمه على غيره في سعة تردده ضمن هيكلية الروي للمنجز الادونيسي في (أغاني مهيار الدمشقي).

وبذلك يكون صوت (الراء) هو العينة الصوتية المرشحة ـ لدى القارئ ـ عند الشاعر ليتكئ عليها في تأدية نهاياته الشعرية وليقف عليها شعوريا فيمارس من خلالها ضغطا جماليا على حساسية القارئ لنص غيب فيه التماثل الصوتي العمودي الذي يعمد إليه الشعر القديم. ولعل السبب في اختيار (الراء) رويا وتصدر غيره من أصوات الذلاقة ولاسيما (اللام) بحسب الإحصاءات الانفة يرجع إلى أن ((القطع عليها أقوى من القطع على اللام))[4] على وفق ما يراه ابن جني (ت 392 هـ) كما أن اللام ضعفت

---

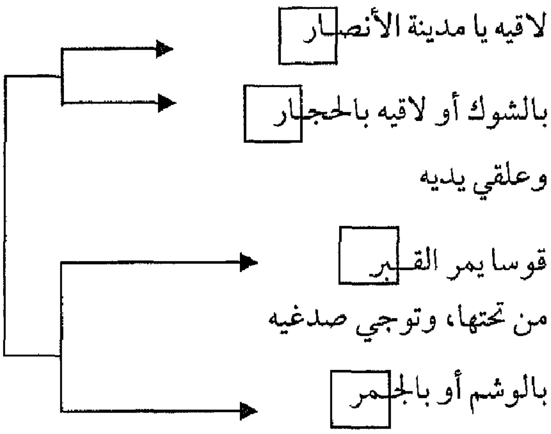
(1)ينظر الدراسات الصوتية واللهجية عند ابن جني: 323.

(2)تنظر خلاصة هذه الاحصاءات في تحليل الخطاب الشعري: 101 – 102.

(3)ينظر موسيقى الشعر: 248.

(4)خصائص ج 1: 55.

عن الراء لما فيها من غنة[1] فضلا عن أن صوت الراء لا يطرأ عليه ((من التغييرات المطلقة شيء ولا يطرأ من التغييرات المقيدة فيها يبدو إلا شيء قليل من الإدغام))[2] مقابل النون الصوت الذي لا يخلو من التغييرات المطلقة ((إلا ان التغييرات المقيدة التي تطرأ عليها هامة (كذا) من ذلك الإبدال والإدغام))[3] وعلى العموم فإننا سننظر إلى تلك الوحدات الصوتية في حدود تجسيدها لمضمونية السياق الواردة فيه فصوت (الراء) في (مدينة الأنصار)[4] التي يقول فيها الشاعر: ـ



في هذا النص نكون ازاء وظيفتين لصوت الراء تبرز لنا من خلال تأدية هذا الصوت مع صوت المد (= الألف)، والثانية من خلال تاديتها مع الأصوات الصامتة (= ب، م)، إن هذا الصوت ـ بحسب ما يسبقه من أصوات ـ يكشف عن ثنائية ضدية بين اطراف المفردات الحاملة له على الصعيد النحوي والدلالي: ـ

---

(1)الدراسات الصوتية واللهجية: 288.

(2)دروس في علم أصوات العربية: 76.

(3)نفسه: 60.

(4)أغاني مهيار: 24.

- الثنائية النحوية: إذ إن (الأنصار، الحجار) مجروران غير أن فارقا بينهما يكمن في سبب الجر إذ إن الأول مجرور بالاضافة. أما الثاني فمجرور بحرف الجر.
- الثنائية الدلالية: فاذ تشي مفردة (الحجار) بمعنى لا يبتعد عن أن يكون قطعا محدودة صلبة، فانه يتساوق وتعدد ضربات صوت الراء المنماز بصفة التكرير؛ والمد (= الألف) السابق لهذا الصوت (= الراء) يحث المتلقي على المبالغة في تعطيل فاعلية دال (الحجار) مثلما يبالغ في تأدية هذا الصوت بالنسبة إلى غيره، كما أن المبالغة في الأداء الصوتي للمد يعكس مبالغة في صلابة دال (الحجار) غير أن تعطيل فاعلية هذا الدال تجعلنا نلتمس فاعلا معين ؟.

أما مفردة (الأنصار) فدال يشي بمعنى المحدودية أيضا، ولكن الصفة الإخراجية للمد السابق على (الراء) لا تكشف عن عمق ذلك المخرج، وحسب، وإنما عن عمق ما آمن به الأنصار من حقيقة ما فانتصروا لها كما ورثت ذلك الذائقة العربية.

شيء آخر هو أن المجيء بهذه الدوال القائمة على صيغة صرفية موحدة تكشف عن أن حالة الجمع القائمة عليه تمثل خير مساوقة لتادية (الراء) القائم على الاستمرار والتكرار لضربات اللسان أثناء الأداء الصوتي للراء. وحتى يكون الأنصار فاعلين بالشوك والحجار فانهم بحاجة إلى سقف زمني، وهذا ما تصدى للكشف عنه كثرة أصوات المد (بالالف) المعاضدة ـ ضمن نسيج النص ـ لحركية صوت (الراء)؛ والذي يحتاج إلى زمن نطق يفوق بقية الأصوات، إذ إن أداء (الألف) لا يكون بدرجة انفتاح عالية بالنسبة للأصوات بصورة عامة وإنما بالنسبة لأصوات المد بصورة خاصة[1].

---

(1) تحدث كانتينيو عن درجات انفتاح تأدية الحركات في (دروس في علم أصوات العربية): 145 وما بعدها.

ويعزز هذا مجيء النص وقد استرخت حركته الإيقاعية على صعيد تفعيلات البداية التي جاءت تامة. هذا في دائرة تشكيل الراء مع المد.

وفي دائرة أداء (الراء) مع الأصوات الصامتة (= ب، م) على صعيد مفردتي (القبر، الجمر) نرصد هذه الثنائيات: ـ

- النحوية: في الدوال الحاملة لصوت (الراء) إذ تأتي إحداها فاعلا (= القبر)، وثانيها اسم مجرور بحرف الجر (= الجمر)، وهذا الاختلاف الموقعي للدوال الحاملة لصوت (الراء) يقود إلى الثنائية: ـ
- الدلالية: ـ وهي ثنائية مكانية لكون القبر مكانا عدائيا عبر ما يمكن إن يضفي عليه من (سكونية، ظلمة، برودة، انغلاق). أما الجمر فمكان أليف عبر ما يمكن أن يضفي من (حركة، ضوء، دفء، انطلاق)، وهذه الثنائية يمكن استشعارها من خلال أداء صوت الراء بالنسبة إلى ما يسبقه من صوامت.

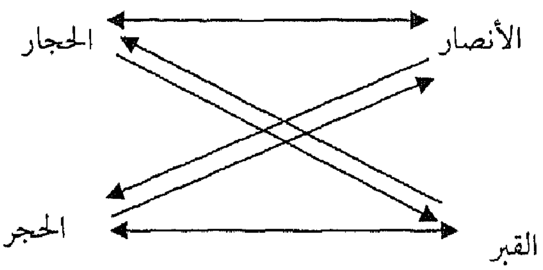
فالانغلاق يتحقق من خلال تأدية صوت (الباء) السابق للراء في (القبر) إذ إن الباء يؤدى بإطباق الشفتين وحبس المجرى الهوائي حتى الانفجار[1]، كما أن هذا الإطباق بتضافره مع الوقف المطلوب على صوت (الراء) لتحقيق النهاية الإيقاعية يغلق الباب بوجه (الاستمرارية) ـ في أوسع مفهوم لها ـ التي يتطلبها أداء صوت الراء. ونقيض ذلك يمكن أن يقال مع (الراء) في (الجمر) فاداء صوت الميم وإن تم باطباق الشفتين فانه يلوذ بالأنف بوصفه مجرى هوائيا لينطلق منه[2]. وبذلك يمكن أن يتحقق لأداء صوت الراء الذي يليه استمرارية اكبر من تحققها عند أداثه مسبوقا بالباء.

---

(1)ينظر الأصوات اللغوية: 46.

(2)ينظر الأصوات اللغوية: 46.

وهذا الافتراض من خلال تلك الثنائيات تعكسه المفردات المكونة لكل دائرة مما يجعلنا نوفق بين أقطار الدائرتين في علاقة متبادلة الدلالات وكما في الخطاطة الآتية:ـ



وهنا نتمكن من خلال الفضاء الصوتي تصور الفضاء المعنوي الذي تتمحور فيه الدوال الحاملة لصوت الراء، وهو لا يخلو مما يمكن تسميته بالمؤشر الكناني لمقصدية الخطاب الشعري[1] فحضور صوت الراء في أواخر النص استدعى المتلقي إلى الكشف عن الطبيعة الدلالية لهذه الدوال الحاملة لذلك الصوت ومن ثم الدخول منها للوقوف على مقصدية الخطاب المقروء.

ولا نغادر هذه المجموعة الصوتية حتى نقف على تضافر صوتي (الراء واللام) في النسيج اللغوي عند الشاعر ففي قصيدة (الجرح)[2] يقول أدونيس:ـ

والجرح في الجسور ——— ل. ر ——— ر

حين يطول القبر ——— ل ل.. ر

حين يطول الصبر ——— ل.. ر

بين حوافي موتنا والجرح ——— ل. ر.

ايماءة، والجرح في العبور ——— ل. ر ——— ل... ر

---

(1)ينظر دينامية النص: 78.

(2)أغاني مهيار: 42.

الكتابة الفضائية للنص الآنف تكشف عن جهد تخطيطي لابراز صوتي (اللام والراء) وهو ما يجعلنا أمام هندسة فونيمية متعاضدة بين تلك الأصوات، فالقارئ يقف على (اربع عشرة مرة عندها. ولاهمية ظهور (الراء) في روي النص يكون ذلك معادلا لعجزها في الظهور بكمية تتناسب وحضور (اللام) في ثنايا النسيج، لعل السبب في ارتفاع نسبة صوت (اللام) راجع إلى (ال) التعريف[1] التي جاءت في التراكيب المختارة في النص.

والحقيقة إن التبصر في الدوال الحاملة لهذه الأصوات مثل (الجسور، العبور، الجرح) يجعلنا امام ملحظين لا يمكن تجاهلهما؛ فعلى صعيد (الجسور، العبور) نلحظ:ـ

- تماثلا (صوتي ـ صرفي) يكشف عن علاقة جناسية بين هذه المفردات.
- تماثلا نحويا من خلال ما تحتله هذه المفردات من مرتبة نحوية (= اسم مجرور بحرف الجر) وهذا ما جعل الشاعر يرصد كل هذه المفردات في سياق تركيبي موحد يسهم في اظهار نسق من أنساق التوازي في حين جاء (الراء) لازمة ليوحد بين أنساق التراكيب على صعيد الجمل المتوازية والمفردات المتماثلة صوتيا وصرفيا.

ويبقى للراء بالاضافة إلى ما تقدم بعد رمزي على مستوى خط مفردة الجرح؛ المكررة ثلاث مرات مما يسترعي انتباه المتلقي إلى ما يجسده ذلك التكرار من رسوخ في الدلالة. ومن هنا فان تأدية صوت الراء ـ في تلك المفردة (الجرح) ـ القائم على تعدد ضربات اللسان بصورة مكررة وسط هذه المفردات التي يسبقه فيها صوت (الجيم = جـ)، ويعقبه صوت (الحاء = حـ) وما بينهما من تماثل خطي يجعلهما يلتحمان في ذهن

---

(1)يرى كانتينيو إن سعة تردد صوت اللام في العربية راجع إلى كثرة استخدام (ال) التعريف. ينظر دروس في علم الأصوات العربية.

المتلقي من ناحية شكلها الموحد. ومن ثم كان أداء صوت الراء بتكرير ضربات اللسان واستمراريته يمثل خنجرا صوتيا وسط هذه المفردة المتجانسة البداية والنهاية وبذلك مثل اداءه في السياق الوارد فيه البؤرة الصوتية التي تستوطنها الجرثومة الدلالية.

3. **(ف. ث):**

واذ يشترك هذان الصوتان في جميع الصفات رخاوة وهمسا وترقيقا؛ فانهما كذلك متقاربان في المخارج الصوتية. واذ يغيب احد عناصر هذه المجموعة فإنها تسجل بالنسبة إلى غيرها من المجاميع الصوتية (1.363 ٪). ومع ذلك نرصد للمتبقي من أصواتها (= ف) قدرة الاستيعاب للشحنة الدلالية المقترحة في السياق الواردة فيه من المنجز الشعري لأدونيس؛ فحين نأتي (إلى سيزيف)(1) نجد الشاعر يقول: ـ

أقسمت أن اكتب فوق الماء
أقسمت أن احمل مع سيزيف
صخرته الصماء
أقسمت أن أظل مع سيزيف
اخضع للحمى والشرار
ابحث في المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار

(1)أغاني مهيار الدمشقي: 101.

أقسمت أن أعيش مع سيزيف

اخضع للحمى والشرار

ابحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف

في روي هذا النص سجل صوت الفاء حضورا في أربعة مواضع من خلال مفردة (سيزيف) ثلاث مرات و (خريف) مرة واحدة، وإذا علمنا أن مهمة سيزيف شاقة ومتعبة إذ عوقب بحمل صخرة كلما وصل إلى القمة أعيد إلى الأسفل[1]، فإننا كذلك نعلم أن الخريف هو من الفصول التي لا تخلو من قساوة بما يثيره من سبات لا نجده في غيره من الفصول فمن هنا فان الذاكرة الجمعية بما تحمله من تصور خاص عن هذا الفصل يتلاءم وحالة سيزيف فيما حكم به عليه من شيء يثير التعب والاشمئزاز والنفور عليه فان صوت الفاء استطاع أن يؤدي هذه الدلالة الخاصة لأنه ارتبط في ذاكرة الوجدان البشري بحالة التأفف الذي نميل إليه عندما نصاب بجهد نفسي أو جسدي، وقد عبر القرآن الكريم عن إحدى صور التأفف التي تتلاءم وعظم المهمة التي تناط بالإنسان إزاء والديه، إذ يقول عز وجل ﴿فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا﴾ (الاسراء 23).

(1)اسطورة سيزيف من اشهر اساطير العذاب تداولا في الشعر العربي وهي رمز للجهد غير المثمر والعذاب اللانهائي والعبث واللاجدوى. ينظر الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب: 80.

4. **(س.ص.ز). (س. ص. ث):**

لا يفترق التوصيف الحديث لهذه الأصوات عن وصف (سيبويه) وكما تظهر الجداول المذكورة فان مخرج هذه الأصوات هو طرف اللسان وما فويق الثنايا بحسب سيبويه، وهي كذلك أسنانية لثوية في النظام الصوتي المعاصر، وقد سمى العرب ـ ولاسيما النحويون منهم ـ هذه الأصوات حروف الصفير بسبب ذلك الصوت الخاص بها[1]. وهذه الأصوات على وفاق الجداول المذكورة تتوحد في صفة عامة وهي (الرخاوة)، غير أن (الزاي) منها لما كان مجهورا مرققا في صفاته الدقيقة، فان (الصاد) و(السين) مهموسان؛ والفرق بينهما أن الصاد مفخم على حين السين مرقق، وهذا يجعلها اقرب إلى صوت (الزاي)، خاصة وهما يلتقيان في صفة عامة وهي (الترقيق)، وبضم نسب هذه الأصوات إلى بعضها كما ظهرت في جدول تردد أصوات الروي يكون لهذه المجموعة الصوتية ما نسبته (1.840٪) على الرغم من غياب عنصرين من عناصرها (= ص، ث) في تشكيل جدول أصوات الروي، ونستطيع التمثيل لهذه المجموعة من خلال أكثر عناصرها الصوتية وجودا وهو صوت (السين) كما في قوله من قصيدة (الوجه البعيد)[2]

لست على سريري المفروش بالجنون

رملية النعاس

لست معي قشا ولا يباس

يا امراة الآلام والصوان

يا أخت قاسيون

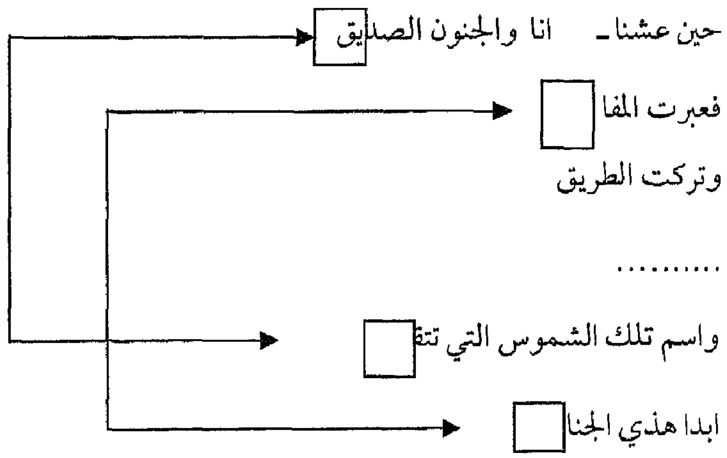
(1)ينظر: دروس في علم أصوات العربية:

(2)أغاني مهيار: 110.

ويكشف أداء السين عن ثقل ما تعانيه الذات إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار القرينة السياقية (الرمل) بوصفه مدلولا ثقيلا فالمؤدي للسين يحاول أن يحط من ثقل ذلك المدلول وبذلك نستطيع القول إن كلمة (نعاس) وما تشتمل عليه من صوت السين ((تعد مفصلا للحركة في القصيدة منها تبدأ خيوط الانتشار))[1].

5.(**ذ. ث. ظ**). (**ذ. ت. ظ. ز**)

هذه مجموعة تتوحد عناصرها الصوتية في المخرج والرخاوة. والتاء بهمسه يقترب بهذه المجموعة من عناصر المجموعة الثالثة (ف. ث) في حين يقرب الجهر بين مجموعة الأصوات (ذ. ظ. ز). وقد غاب عن أصوات الروي من هذه المجموعة أصوات الذال والثاء والظاء وكان حضورها يأتي فقط من خلال صوت (الزاي) الذي حضر مرتين ليجسد من خلاله الشاعر وقفة صوتية ودلالية وبذلك تكون نسبة حضور هذا الصوت (= 0.136٪) هي نسبة حضور المجموعة ونستطيع أن نرصد لهذه المجموعة من الأصوات مثالها الوحيد في قول الشاعر:



(1)البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث: 20.

6. (**ش. ج**). (**ش. ج. ي**)

في حالة تعطيش (الجيم) فإنها تتوحد في المخرج (وسط الحنك) مع أصوات الشين والياء(نصف الحركة) لتؤلف معها ما يسمى بالأصوات الشجرية[1]، كما أن ((الشين صوت لثوي حنكي احتكاكي مهموس. والنظير المجهور للشين هو الجيم السورية))[2].

وهذه المجموعة تجعلنا أمام ثلاثة عناصر صوتية هي (ش،ج،ي)، ولأن صوت (الشين) لا وجود له في جدول أصوات الروي، فانها تسجل حضورا من خلال (الجيم) و(الياء) فقط بنسبة (5.384٪)، والنسبة الراجحة لاصوات هذه المجموعة كانت لصوت (الياء) الموجود بواقع (5.180٪) وسيأتي الحديث عنه لاحقا. أما صوت (الجيم) فنرصده في قول الشاعر:

ابحث عن أوديس
لعله يرفع لي ابانه معرا ج
لعله يقول لي؛ يقول ما تجهله الامواج ....

7. (**ق. ك**). (**ق. ك. ج**):

تقترب القاف من الكاف من ناحية المخرج، وكلاهما على وفاق جداول الأصوات انفجاري مهموس غير أن القاف مفخم على أن الكاف مرقق، كما إن (الكاف) أيسر نطقا من (القاف) ((من ناحيتي مخرجها وعدم تدخل مؤخرة اللسان ـ بحركة ثانوية ـ في أثناء نطقها أما القاف فمخرجها متطرف من ناحية نطقها يصحب

(1)ينظر: علم اللغة العام، الأصوات: 341.
(2)المصدر السابق: 120.

بحركة ثانوية لمؤخر اللسان من ناحية أخرى مما يكسبه بعض الفتحة التفخيمية حيث إن نسبة الكاف إلى القاف حوالي 8: 5 في السور العشر الأولى من القرآن الكريم))[1].

وحشر (الجيم) في هذه المجموعة الصوتية متأت من (الجيم = G) التي تشبه (القاف) في الجهر، و(الكاف) في منطقة النطق[2]. وهذه المجموعة تسجل (7.438 ٪) بالنسبة إلى غيرها؛ وعلى الرغم من يسر نطق الكاف قياسا بالقاف فان أدونيس يميل في روي المنجز الشعري المدروس إلى (القاف) إذ يظهر هذا الصوت بالنسبة إلى (الكاف) بواقع (2: 1) غير أن فارقا أسلوبيا يمكن أن يسجله المتن الادونيسي في استخدام القاف والكاف رويا هو أن القطع على (الكاف) كان أقوى من القطع على (القاف) التي غالبا ما يستدعي الوقوف عليها حركة تمكنها من قبول لاحقه (الهاء) ولاسيما من خلال اعتماد المفردات المؤنثة في (تسعة عشر) موضعا. على حين كان استخدام (الكاف) ـ غالبا ما يكون ـ عن طريق (كاف الخطاب)، ونستطيع رصد طبيعة أداء كل من القاف والكاف بشكل متضافر في الروي عند أدونيس من خلال قوله: ـ

لم ترني عينا ك
بكرا كماء النطفة الخالـ قه
لم ترني اقبل من هنا ك
في موكب النذور
وفي خطاي العشب والصاعـ قه[3]

(1)دراسة الصوت اللغوي: 341.

(2)ينظر علم اللغة العام، الأصوات: 127.

(3)أغاني مهيار الدمشقي: 57.

في النص نلحظ تعاقب الكاف والقاف في تأدية أصوات الروي غير أننا نلحظ أن الوقف على الكاف كان أقوى من الوقف على القاف، وكان أدونيس استشعر صعوبة الوقف على القاف وما يبقى من رصيدها الهوائي في الرئتين الأمر الذي احاله لانتداب (تاء التانيث) وتحويلها إلى (هاء) يغلق بها المقطع وتهيء للمؤدي فرصة تصريف ما بقي في الرئتين من هواء وقد كان الوقف على الكاف أقوى ليعادل من خلال ذلك شيوع صوت القاف بالنسبة إلى الكاف ـ الايسر نطقا ـ وللضغط على حساسية القارئ في استخدام الكاف رويا نلحظ أن هذا الصوت ادى وظيفة الخطاب في أكثر من (عشرين) موضعا في المتن المدروس؛ فيترك الشاعر باختياره هذا اثره على المتلقي ذي الذائقة المعتادة ـ غريزيا ـ على شيوع الكاف على القاف.

8. **(د. ت. ط. ض). (د. ج = dj). (ض. ظ)**

ونحن في ضوء عناصر هذه المجموعة الصوتية نكون أمام أصوات (د. ت. ط. ض. ظ. ج) وتشترك منها (د. ت. ط) في المخرج والشدة؛ وإذا كانت الدال تتميز بالجهر فان التاء تتميز بالهمس. وعلى الرغم من هذا الحشد للعناصر الصوتية المذكورة في هذه المجموعة فإنها لا تشكل إلا (14.043 ٪) من مجموع أصوات الروي التي غاب عنها صوت الظاء والحقيقة إن الصدارة في هذه المجموعة كان لصوت التاء فقد كان حضوره بالنسبة لأصوات الروي (8.043 ٪)، وسنعمد إلى احد النصوص ونكتبه فضائيا للوقوف على حركة هذا الصوت على حركة هذا الصوت (ت) المتضافر في الحشو والروي. ففي (أسلمت أيامي)[1] إذ يقول الشاعر:ـ

(1)أغاني مهيار الدمشقي: 66.

أسلمت أيامي لهاوية ـ ت ـــــ ت

تعلو وتهبط تحت مركبتي ت ـ ت ـ ت. ـــ ت

وحفرت في عيني مقبرتي ـ ت ـــــ ت

أنا سيد الأشباح امنحها ـــــــ

جيشي وأمس منحتها لغتي ـــــ ت ـ ت

وبكيت للتاريخ منهزما ـ ت ـ ت ـــــ ت

متعثرا يكبو على شفتي ت ـــــ ت

وبكيت للرعب الذي احترقت ـ ت ـــ ت ـ ت

أشجاره الخضراء في رئتي ـــــــ ت

انا سيد الأشباح اضربها ـــــــ

آسوقها بدمي وحنجرتي ـــــ ت

الشمس قبرة رميت لها ـــ ت ـــ ت ـ

انشوطتي والزيح قبعتي ـــ ت ـــ ت

الكتابة الفضائية للنص اعانت على كشف اختيار الشاعر لصوت التاء رويا الذي القى بثقله على اختيارات الشاعر في مجمل النص حيث ظهر هذا الصوت في (أربع وعشرين) موضعا، وغالبا ما ارتبط هذا الصوت بقصائد لأبوح الذاتي ولا غرابة فهو غالبا ما يؤدي وظيفة ضمير المتكلم فيكشف لنا عن (أنا) الشاعر.

أما صوت الضاد فكثيرا ما يرتبط في المتن المدروس ليس على صعيد الروي وحسب بل على صعيد النص جميعا بوحدة دلالية يحاول أدونيس اشاعتها وهي دلالة (الرفض) فالرفض عند الشاعر ممارسة حياتية وشعرية فهو يقول: ـ

مسافر تركت وجهي على
زجاج قنديلي
خريطتي ارض بلا خالق
والرفض انجيلي [1]

وقد لازم صوت الضاد فضلا عما تقدم وحدة دلالية أخرى هي (الأرض) وغالبا ما أدى أدونيس هذا الصوت عن طريق تلك الدلالات (= الرفض، الأرض)؛ ففي إحدى أغانيه يقول:ـ

خرساء أو مخنوقة الحروف
أو لا صوت
أو لغة تحت أنين الأرض

أغنيتي للموت
للفرح للمريض في الأشياء للأشياء
أغنيتي للرفض ـ [2]

فحضور صوت (الضاد) من خلال دوال (الأرض، الرفض) كان بوحي من دلالة اختارها الشاعر بوعي وحاول تجسيدها؛ ولذلك يعمد إلى الوقوف عليها لا ليوظف من خلالها صوت الضاد ليكون ركيزة نغمية وحسب، وإنما ليكون في هذا الصوت ما يذكرها بثيمة دلالية كثيرا ما انطلق منها الشاعر ألا وهي ثيمة الرفض فضلا عما يلحظ من تضافر صوتي (التاء) و (الضاد) أداء روي النص باعتبارهما من مجموعة صوتية موحدة.

---

(1)أغاني مهيار الدمشقي: 99.
(2)المصدر نفسه:94.

9. (غ. خ)

يتفق هذان الصوتان في المخرج والرخاوة والتفخيم، غير أن الفارق بينهما يتشكل في أن صوت الغين مجهور على حين صوت الخاء مهموس ولم تسجل هذه المجموعهة حضورا يذكر في (أغاني مهيار الدمشقي)على صعيد أصوات الروي.

10. (ع. ح). (ح. هـ)

يتفق صوت (العين) مع صوت (الحاء) في المخرج، وإذا كان العين مجهورا فان الحاء مهموس؛ غير أن كليهما مرقق. وما يسوغ لصوت (الهاء) حضوره في هذه المجموعة هو قربه في منطقة الإخراج من المخرج الصوتي لأصوات العين والحاء. واذ تتفق عناصر هذه المجموعة بالرخاوة فان نسبتها (13.766 ٪) بالنسبة إلى بقية أصوات الروي. ونلمح تضافر العين والحاء في أداء الروي من خلال قول الشاعر: ـ

ـ ((للدخان انحنت للدخان

هي عوامة الريا ح

وجهها ضفدع ولها اصبعان

لن تطال قرون الربيـع

لن تحس بنهر الصبا ح

انها بركة القطيـع

وجهها واحد ولها سرتان [1]

(1)أغاني مهيار: 125.

وإذ نلحظ الدوال الحاملة لأصوات الروي على صعيد (الحاء والعين) فإننا لا نجد عسرا في ضمها إلى حقل دلالي واحد فـ (الرياح، الربيع، الصباح، القطيع) مفردات طبيعة رومانسية والتضافر الدلالي بين هذه الوحدات يدفع الأصوات (ع، ح) على التضافر في حمل جرثومية المعنى المقترح.

أما أصوات (ح. هـ) فنستطيع بيان أدائها في الروي من خلال قول الشاعر: ـ

ساغيب، ساحزم صدري

واربطه بالريا [ح]

وبعيد ا ساترك خطوي في مفرق

في متا [ه] ...[1]

فالنهايات الصوتية التي يقف عليها أدونيس إيقاعا ودلالة ولاسيما ما نحن بصدده من أصوات (الحاء والهاء) يمارس من خلالها تأثيرا خاصا على حساسية المتلقي العارف بمواصفات الإخراج والأداء لتحقيق ما يمكن أن يتوخاه من المتعة الجمالية.

11. (أ. هـ). (أ. ع). (أ. ق):

جدول المخارج والصفات يظهر اتفاق (أ. ق) في المخرج، والعين تقترب من هذين الصوتين في المخرج. إلا أن العلاقة بين أصوات (أ. ق) تتمثل من خلال تبادل المواقع الذي قد يحصل بينهما[2] وكلاهما جهور. ولكن إذا كان (القاف) مفخما فان (الهمزة) مرققة، وقد شكلت عناصر هذه المجموعة الصوتية (16.697٪) من أصوات الروي في (أغاني مهيار الدمشقي). وقد تتضافر العناصر الصوتية لهذه المجموعة في

---

(1)أغاني مهيار: 64.

(2)وهذه حالة ملحوظة في الدارجة الفارسية والمصرية.

تعض المواضع ففي قصيدة (صوت) [1] يظهر تضافر (الهمزة والهاء) في أداء روي النص: ـ

لكنني اتهم الاشجار والميـاه

فانت يا سماءنا المضيـئـةْ

يا زوجة السلطان والالـه

بريئة من دمنا بريـئـةْ

على الرغم من تحريك الهمزة بالفتحة فان الوقف المتطلب احال الشاعر إلى اختيارات تأتي بلاحقة (الهاء) يمارس من خلالها تسكين النهاية من جهة ومن جهة أخرى اغلاق المقطع الصوتي. وإذا شئنا استجلاء المفردات الحاملة لأصوات (الهمزة والهاء) والموحدة المخرج والمتعاقبة الأداء فإننا بلا شك سوف نمسك بعلاقات معينة بين تلكم المفردات.

فـ (المياه والمضيئهْ) بينهما علاقة تحيل المتلقي على مدلولات مرئية فالاضاءة قد تشتمل عليها المياه بفعل قدرة هذه الأخيرة لان تكون عاكسة جيدة للضوء. كما أن الشفافية تمكن الرائي من خلالها ممارسة الرؤية، وهذه إحدى وظائف الاضاءة. أما (الإله، بريئهْ) فان العلاقة ـ إذا كانت فيزيائية في المفردتين الانفتي الذكر ـ هنا علاقة وجدانية إذا علمنا اقتران دلالة (الإله) في السياق بـ (السلطان) تجعل المتلقي ينتظر حكما بالادانة أو البراءة فجاءت المفردة الثانية (= بريئه) استنطاقا لما ينتظر من السلطان ومن هنا فان هذه الأصوات أصبحت مهيئة في أدائها بفعل السياق لان تحمل جرثومة المعنى. ولو حاولنا أن نجد مثالا أجلى مما تقدم في تساوق أداء أصوات الروي فيه مع دلالة السياق الواردة فيه. فإننا نرصد لها الآتي: ـ

---

(1) أغاني مهيار: 126.

اقبل في هاوية اجهل أن أراها
أخاف أن أراها
أقبل في هاوية مليئه
بفرحة المنبوع والنذير
....
فرحة أن اصير
خطيئة
وخاطئا يحيا بلا خطيئهْ (1)

فلما كانت الهمزة والهاء تأتي من ابعد المخارج الصوتية فقد جاء صوت (الهاء) ليمثل بعد رؤية السياق الذي انبعث ليجسده، بوصفه مصدرا لذات الشاعر، كما أن صوت (الهمزة) يمثل عمق الهوة، والاثر العميق للخطيئة؛ وبذلك استطاعت هذه الأصوات أن تحمل في أدائها لنهايات النص الدلالة الذاتية التي تتساوق ودلالة السياق الواردة فيه. فقد عكس اداؤها الصورة المعنوية التي انطلقت منها الذات لتبوح باشيائها وخفاياها وخطاياها.

12. **(و. ي):**

هذان الصوتان من مخرج واحد(2)، ونسبة هذين الصوتين (5.384٪) وكانت نسبة صوت (الياء) هي الطاغية على نسبة هذه المجموعة الصوتية إذ لم يات الواو إلا

(1)أغاني مهيار: 55.
(2)علم اللغة العام الأصوات: 93.

ثلاث مرات وعن طبيعة أداء صوت الياء رويا نسوق المثال الآتي من قول أدونيس في (البربري والقديس)[1]: ـ

ذاك مهيار قديسك البربريّ

تحت اظفاره دم وإله

انه الخالق الشقي

إن احبابه من رأوه وتاهوا

إذا علمنا عن الياء ولاسيما أداؤها وما يتعرض فيه الجهاز التنفسي من جهد عضلي، فانه سيكون لحضور (الياء) مضعفة في روي النص الدلالات الآتية: ـ

1- الياء المضعفة تعكس المفارقة في (القديس والبربري)
2- الجهد العضلي لتادية صوت (الياء) المضعف يعكس ما يمكن أن تتصوره من جهد في عملية الخلق.
3- لا نجتهد كثيرا إذا ما حاولنا رد الشقي إلى البربري مما يجعل لحضور (الياء) ضغطا على حساسية المتلقي ليلفت عنايته إلى طبيعة هذه المفردات ومن ثم الاستدلال على ما بينها من تساوق في تأدية سياق النص صوتا ودلالة.

في ضوء ما تقدم نستطيع جدولة المجاميع الصوتية المتوسطة في ضوء ما تشكله أصوات الروي من نسب تضم إلى بعضها لتحديد نسب تلك المجاميع كما في الجدول الآتي:ـ

(1)أغاني مهيار: 36.

ت	المجاميع الصوتية المتوسطة	العناصر الصوتية	نسبتها	الملاحظات
1.	(ل. ر. ن)	ل. ر. ن	٪38.104٪	
2.	(ب. م). (م. ن)	ب، م، ن	٪24.635٪	
3.	(أ.هـ). (أ.ع). (أ.ق)	أ، هـ، ع، ق	٪16.697٪	
4.	(د.ت.ط.ض)، (د. ج d g)	د،ت،ط،ض،dg،ظ	٪14.043٪	لا وجود لـ (ظ)
5.	(ع. ح)، (ح. هـ)	ع، ح، هـ	٪13.766٪	
6.	(ق. ك)، (ق. ك. ج)	ق، ك، ج	٪7.438٪	
7.	(ي. و)	ي، و	٪5.384٪	
8.	(ش. ج). (س. ج. ي)	ش، ج، ي	٪4.293٪	لا وجود للشين (ش)
9.	(س.ص.ز)، (س.ص.ث)	س، ص، ز، ث	٪1.840٪	لا وجود للثاء (ث)
10.	(ف. ث)	ف، ث	٪1.363٪	لا وجود للثاء (ث)
11.	(ذ. ث. ظ)، (ذ. ث. ز)	ذ، ث، ظ، ز	٪0.136٪	لا وجود لـ (ذ.ث.ظ)
12.	(غ، خ)	غ، خ	0.000	

وبذلك نضع ما يؤشر نهج الشاعر في اختياراته الصوتية التي يسمو بها إلى مستوى السمة الأسلوبية في واحد من ابرز الشواخص الصوتية (= القافية) التي يعتني بها المتلقي، وبينا طبيعة تضافر تلك الأصوات في أدائها لمهمة الروي والكشف عن طبيعة ما تتساوق فيه من أداء ودلالة ما قد ترد فيه من سياق، وما يترتب على ذلك من كشف لقدرة أدونيس على استشعار ما بين تلك الأصوات من تقارب أو توحد في المخارج والصفات. وهو ما يهيئ من خلاله حساسية القارئ لالتقاط العلاقات الدلالية المترتبة على ذلك ولاسيما من خلال المفردات الحاملة للأصوات المتضافرة في إنتاج نهايات النص وصولا إلى التساوق بين أداء الصوت وجرثومة المعنى.

2) في ضوء الحركات الإعرابية

الحركات الإعرابية

يقول ابن جني (اعلم إن الحركات ابعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو. فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي: ـ الفتحة والكسرة والضمة فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو. وقد كان متقدموا النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة ،الضمة الواو الصغيرة)[1].

وعلى الرغم من تصنيف ابن جني للمد بالحروف وللحركات بابعاض من تلك الحروف فاننا نرى (ابراهيم انيس) يطلق على كل ذلك مصطلح الحركات إذ لا فرق عنده بين الفتحة وألف المد إلا في الكمية، فالفتحة إذا طالت صارت ألف مد، وكذلك إذا طالت الضمة صارت واو مد أما الكسرة فإذا طالت صارت ياء[2].

اذن الحركات الإعرابية على وفاق ما يراه ابن جني ابعاض المعنى الذي يمكن أن تحمله تكل الحركات الطوال ـ بحسب قول إبراهيم أنيس ـ سياقيا فضلا عما تؤديه من مهمة ازالة اللبس في اللغة العربية وفض غموضها، وتحديد دلالة ـ ما قد ترد معه ـ تحديدا دقيقا والشاعر المعاصر ادرك هذه الخاصية الإعرابية حتى أصبح حريصا على توضيفها داخل بنية النص الشعري[3].

وقد سجل تاريخ الروي في القصيدة العربية مجيئا متحركا في القافية المطلقة هو أكثر شيوعا من مجيئه الساكن في القافية المقيدة، ويلتزم كثير من قدامى الشعراء تحريك

---

(1)سر صناعة الاعراب، ج 1: 19.

(2)ينظر موسيقى الشعر: 365.

(3)ينظر البيانات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث: 54.

الروي فيراعون ذلك مراعاه تامة[1] طلبا ((لاحداث ركيزة تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنا موسيقيا في القصيدة كلها))[2].

وسنسعى إلى حركات الروي في المتن المدروس وصولا لتحديد الاختيار الأسلوبي الذي يميل إليه الشاعر، ولتحديد درجة انحرافه بالنسبة إلى غيره من الشعراء فإننا سنوازن ما جاء في المتن المدروس بما جاء في متون المعطيات الشعرية المتوارثة التي لا زال ينهل منها الشعراء قديما وحديثا بصفتها منجزا ثقافيا ينطلق منها الشاعر أكثر من غيرها. ومن ثم ملاحظة مدى تساوق طبيعة أداء الحركات مع ما تنوء به النصوص ـ التي ترد فيها ـ من دلالات معينة.

ونود التنبيه إلى أن النهايات التي أظهرت (الهاء الساكنة) لم نعطها أهمية وذلك لكون الروي فيها متحركا ولاننا احتسبنا تلك النهايات ساكنة لاعتبارات سوف يأتي الحديث عنها في الموضوع المحدد لها في البحث.

وعليه فملخص حركات الروي باستثناء النهايات التي تعقبها الهاء الساكنة هو كالآتي

الحركة	عدد مرات ترددها	نسبة[3] ظهوره على الروي
الكسرة	102	٪6.952
الضمة	89	٪6.066
الفتحة	24	٪1.635

---

(1)ينظر موسيقى الشعر: 260.

(2)الشعر العربي المعاصر: 120.

(3)احتساب النسبة يأخذ بنظر الاعتبار حالتي المد والاشباع التي سيأتي الحديث عنها عي موضعها من البحث راجع الجدول الذي سيلخص نسب حركات الروي ونسبها في أغاني مهيار الدمشقي.

وإذا شئنا الاعتبار بحركات الروي التي جاءت قبل (الهاء الساكنة) في أواخر المتن فإننا نعيد صياغة الجدول الآتي: ـ

الحركة	عدد مرات ترددها	نسبة[1] ظهوره على الروي
الفتحة	258	٪17.585
الكسرة	102	٪6.952
الضمة	89	٪1.635

ولضرورة منهجية وفنية فإننا سوف نتحدث عن الحركات الإعرابية في ضوء الجدول الأول إذ نجد فيه الكسرة أولا ثم الضمة فالفتحة، وحينئذ يتم الكشف عن قدرة أدونيس على شحن اختياراته من الحركات الإعرابية بالدلالات التي تتساوق وطبيعة أداء هذه البنى اللسانية ـ الصوتية ـ وهذا يستدعي الوقوف على كل حركة من الحركات الإعرابية وعلى وفق ورودها في المتن المدروس: ـ

. الكسرة /

ونستطيع أن نرصد لهذه الحركة نصا تحرك أصوات الروي فيه بصوت الكسر وهو في قصيدة (يا قلقي)[2] إذ يقول أدونيس: ـ

يا ظلمة في افقي
يا قلقي،
شد على تجددي ولزه ومزق
واعصف به وحرق

---

(1) احتساب النسبة يأخذ بنظر الاعتبار حالتي المد والاشباع التي سيأتي الحديث عنها عي موضعها من البحث راجع الجدول الذي سيلخص نسب حركات الروي ونسبها في أغاني مهيار الدمشقي.

(2) أغاني مهيار: 174.

لعل في رماده

ابتكر الفجر النقي

الكسر الذي يشهده روي النص في ثلاثة مواضع يكشف عن احساس أدونيس بما يتمتع به هذا المصوت من مهمة وظيفية واخرى جمالية فهو لم يات في نهاية النص ليمثل نهاية صوتية وحسب، وإنما جاء معادلا للمد الحاضر في ثلاثة مواضع أيضا. فاذ يساوي صوت الكسر بفعل ما يتطلبه الوقف ـ صوت المد زمنيا؛ فإلى أي مدى استطاع الكسر ـ مثله في ذلك مثل المد ـ في امتصاص الشحن الدلالي في ما ورد فيه من سياق ؟ ويمكننا القول انه إذا كان أداء صوت الكسر لا يكون إلا بدرجة انفتاح اقل من درجات انفتاح غيره من الحركات؛ فان هذا يعني إن جهاز التصويت ـ بالاضافة إلى ما يمكن أن يستشعر في تأدية هذا الصوت من حركة الاوتار الصوتية وما ينجم عن ذلك من احتكاكية ـ نستطيع معه استشعار ذلك الجهد في الجهاز التنفسي، ولاسيما الرئتان منه وهذا الجهد في الأداء يتساوق وحالة توتر الذات الشاعرة وما يعتريها من خلال ثيمة (القلق) التي يتشظى منها النص الادونيسي.

كما أننا نلمح نصوصا من البوح الذاتي تكشف عن خصوصيات الذات الشاعرة وغالبا ما تعتمد تلك النصوص كسر رويها إذا ما ارادت اعتماد حركة معينة وتصويت هذه الحركة في أواخر النص الشعري يتساوق اداؤها ودلالات تلك النصوص التي تعتمد روي الياء. فلم تكن الكسرة وهذه الحال عند أدونيس إلا بعض الياء من حيث ما تتمتع به من قابلية الشحن الدلالي.

. الضمة /

إذا كانت الكسرة حركة أمامية منفرجة؛ فان الضمة حركة خلفية مستديرة[1] ونستطيع أن نرصد مثالا لامكانية شحن هذه الحركة المصوتة بدلالة السياق الواردة فيه، فادونيس يقول في (الكاهنة)[2]: ـ

في جبهتي كاهنة أشعلت
بخورها واسترسلت تحلمُ
كانما جفونها منجمُ
كاهنة الاجيال قولي لنا
شيئا عن الله الذي يولدُ
قولي ـ افي عينيه ما يعبدُ.

إذا كانت حركة الكسر بما تثيره من اثر سمعي نستطيع معها استشعار ذات الشاعر فإننا في النص الآنف يمكننا استشعار تساوق أداء الضم ودلالة ما ترد فيه من سياق. فاذ يتحدث النص عن طقس حلمي تحيلنا عليه الحدود المرجعية لما تداوله الشاعر من اختيارات (= جبهة، كاهنة، بخور، تحلم، كأنما)؛ فان هذا يحيل المتلقي إلى طقس من الاحلام والتنويم المغناطيسي الذي تحاول من خلاله ذات الشاعر استشراف طبيعة أو كنه (الهو) فجاءت تلك المفردات الحاملة لمصوتات ضم الروي تحيل إلى (الهو) فذلك من خلال المقدر نحويا (تحلم: هي)، (يولد: هو)، (يعبد: هو). فالهو ثيمة انطلقت منها الذات وصولا إلى كشف كنهه واستنطاقه من خلال (الكاهنة)، وبيان ذلك (الهو) إذا كان (يولد) أو (يعبد).

---

(1)ينظر دروس في علم أصوات العربية: 147.

(2)أغاني مهيار الدمشقي: 181.

. الفتحة /

الفتحة تؤدى بأكثر درجات الانفتاح[1] بالنسبة إلى غيرها (الضمة والكسرة)، فلا غرابة إذا جاءت أكثر المصوتات قبولا للحمولة الدلالية المقترحة في سياق ما ترد فيه من نصوص. فما هي النصوص التي يكون رويها الصق بمصوت الفتحة من غيره في المتن المدروس ؟. الحقيقة إننا يمكن أن نسجل ابتداء إن أداء الفتحة في النص الادونيس لازم القصائد الحوارية التي تفترض حضور (الانت) لتحاوره ونسوق في هذا الصدد قول أدونيس في قصيدة (من أنت)[2]:ـ

عيناي عند فراشة

والرعب يضرب اغنياتي

ـ من أنت ؟

ـ رمح تائه

رب يعيش بلا صلاة

يلفت انتباه المتلقي صوت الفتح منذ عنوان النص (من أنت ؟) فالشاعر لم يمارس ما عهد عنه من ميل إلى السكون، واكد ذلك في جسد النص فقد جاءت إحدى نهاياته مصوتة بالفتح مما احال ذلك التصويت لان يكون مشروع شحن دلالي ولافتة انتباه أسلوبية؛ خاصة والذات من خلال هذا النص تمارس استدعاء (الانت) لاشراكه أو لبيان كنهه. وقد كان لهذا الصوت اثره في إجراء التدوير الذي اعتمده من خلال هذا الشطر الذي يتوسط النص فصوت الفتح من موقعه هذا ومن سياقه الوارد فيه ينهض بدور مركب:ـ

---

(1)ينظر دروس في علم أصوات العربية: 147.

(2)أغاني مهيار: 196.

- الأول من خلال الامتداد الإيقاعي الناجم عن التدوير وهو ما يتطلبه الاستمرار في أداء النص.
- الثاني من خلال الاستدعاء الوجداني لـ (ألانت) محاولة في كشف عن كنهه.

وحتى يمكن اجلاء هذا الملحظ الأسلوبي على اتم وجه نحيل إلى مثال آخر من قول الشاعر في (حوار)[1]:ـ

ـ ((أين كنت ؟

أي ضوء تحت اهدابك يبكي ؟

اين كنت ؟

ارني ماذا كتبت ؟))

العنوان (حوار) وهو يكشف أن النص حواري بين (الانا والانت) وإذا كانت الفتحة تؤدى بأكثر درجات الانفتاح التي نحتاج إليها في أداء الحركات فان في هذا ما يتلاءم وسرعة الوزن (= الرمل) الذي سار عليه النص وهو كذلك يتلاءم وطبيعة الاسترسال والحكائية السائدة في النص؛ وبذلك يكون مصوت الفتح مرتكزا صوتيا يعتمد عليه الشاعر في النصوص الحوارية ولاسيما ما يستدعي فيها حضور (الانت) ليمارس فاعليته داخل تلك النصوص التي تحمل في طياتها دعوة إلى التأمل، ولا غرابة فادونيس في موضع آخر يقول

إذا ضحك الموت في شفتيك

بكت من حنين اليك الحياة[2]

---

(1)المصدر نفسه: 58.

(2)أغاني مهيار: 184

فمجيء (كاف) الخطاب المصوتة بالفتح في سياق نص تاملي فيه دعوة للتامل ولاسيما وهو ينبض بحكمة حددتها (ألانا) سلفا وعرضتها لـ (ألانت) طلبا في ممارسة التأمل. مجيء كل ذلك يعزز ما ذهبنا إليه آنفا.

(اقتراح):تنميط القصيدة في ضوء الحركة الإعرابية للروي

صار من الدارج في الدراسات النقدية تنميط القصيدة الحديثة في ضوء الجهة الناطقة باعتبارها ((النقطة المركزية الدالة على الجهة التي تضطلع بالقول الشعري، أو تساعد على تناميه، وهذا يتجسد من خلال بنية شكلية وظيفية هي بنية الضمير وما ينشأ عنها من وظائف تبعا لعلاقاتها الثلاث التي تتلخص في المتكلم والمخاطب والغائب (أنا ـ أنت ـ هو))[1].

وفي ضوء هذا الثالوث الأخير (= أنا ـ أنت ـ هو) نستطيع أن نصنف الحركات الإعرابية الظاهرة في أواخر المتن باعتبارها الصوتي وبيان قدرة تلك الحركات لان تكون مؤهلة لقبول الشحنة الدلالية التي تقترحها النصوص المتنامية من خلال الجهات الناطقة فيها بحسب الضمير المستعمل.

وعلى الرغم من إن الضمائر المقترحة في اللغة العربية تنقسم على ثلاثة اقسام[2]: ـ

- ضمائر الشخص
- ضمائر الإشارة
- ضمائر الموصول

فان الضمير هو عموم الحاضر والغائب من دون دلالة على خصوص الغائب أو الحاضر، وهذا ما يجعل ((الضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة، فهو كلي في

(1)اللغة الشعرية: 185.

(2)اللغة العربية معناها ومبناها: 110.

اللغة جزئي في الكلام (انا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته))[1]، وهذا يقودنا إلى إشكالية استعمال الضمير في النص الابداعي، وهو ما يعرقل الاقتراح الذي نتبناه، ومن ثم لا نستطيع ضم ما نتصدى له من نص إلى حقل من حقول الـ (أنا، أنت، هو) فلم يعد ((هناك الشخص الذي تتكلم معه، وليس هناك على الإطلاق الشخص الثالث الذي قد يشير إلى من هو غائب))[2].

واذ نشرع في تنميط القصيدة الادونيسية في ضوء الحركات الإعرابية الملازمة لأصوات الروي؛ فإننا لا ننطلق من الضمير الحاضر في ذات النص المأخوذ عينة للكشف، ولكن نقف على ما يربط الضمير الحاضر- بصفته جهة ناطقة في النص ـ بالمرجعيات النصية في المتن المدروس فلا نعزل بذلك النص عن منظومة العلاقات الكلية في المتن الأمر الذي يجعلنا نمسك بالخيط الشعوري الذي يمارس حيازة النص إلى حقل من حقول الـ (أنا، أنت، هو).

إذن نظام التنميط المقترح هو نظام يتضافر مع النظام التنميطي في ضوء محاور الجهات الناطقة في النص، غير أننا في هذا النظام ننطلق من مرجعيات تلقي النص بالنسبة إلى ما تأخر عنه أو تقد م، ومن ثم فان حركة الروي في القافية ظاهرة (لسانية ـ صوتية) يمكن من خلالها الوقوف على الوظائف اللغوية للرسالة الشعرية[3].

---

(1)دراسة لسعيد الغانمي، مجلة الاقلام، ع 11، 12ـ 1989: 51.

(2)ظاهرة الشعر المعاصر: 127.

(3)البنية اللغوية للرسالة تتوقف بحسب قول جاكوبسون على الوظيفة السائدة فيها، فعندما يكون الاجاه الغالب نحو المشار إليه عندئذ تصبح الوظيفة اشارية. أما الوظيفة العاطفية، التعبيرية فإنها هي التي تركز على المتكلم وتنمو إلى التعبير المباشر عن موقفه وهذا يجعلها تصطبغ بالانفعال العاطفي، وإذا كانت الوجهة الغالبة على الرسالة هي التركيز على السامع كانت الوظيفة طلبية مثل النداء والامر. ففي الرجاء يحتل الطلب مركز الثقل يليه التعبير عن الانفعال من جانب المتكلم وذلك على عكس التمني الذي يحتل فيه العبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل.

فـ (الوظيفة الانفعالية) لا تكشف عن ذات الشاعر المتكلم (= ألانا) في النص وحسب، وإنما تكشف كذلك عما ترشحه الذات من المتغيرات الأسلوبية التي تتواءم في أدائها والمهمة الدلالية المقترحة في النص، فقد يسجل الشاعر ميلا إلى تصويت رويه بحركة معينة تتلاءم في أدائها ـ من وجهة نظره الابداعية ـ والوظيفة الشعرية التي تتحرك في ضوء الجهة الناطقة في النص.

كذلك نرى أن (الوظيفة المعرفية) إذا كانت وراء النص فإنها تستدعي تفعيل (ألانت) بصفته جهة ناطقة فيه، وقد تستدعي اثر ذلك تحريك الروي الشعري بالفتحة أما إذا كان وراء الرسالة اللغوية ولاسيما في الشعرية منها (الوظيفة المرجعية) التي قد ترشح تحريك الروي بالضم فيكون معاضدا في ذلك ضمير الغائب (الهو) بصفته الجهة الناطقة في الرسالة اللغوية، أو انه الجهة التي تحرك الذات بتشكيل نص معين.

ومن هنا فنحن في ضوء الحركات الإعرابية أمام مختبر صوتي لاستشعار أنماط القصيدة وقياس درجة ميل الشاعر لتحديد طبيعة الوظيفة اللغوية فيما ذا كانت انفعالية، أو معرفية، أو مرجعية.

اخيرا إن ما سيأتي الحديث عنه ينسجم وطبيعة النص الادونيسي في حدود (أغاني مهيار الدمشقي)، ولا يعني ذلك تعميما على الشعر المعاصر لان ذلك بحاجة إلى فحص وموضوع دراسة غير ما نحن بصدده، وان كانت هذه الهيكلية وبهذا الاجراء جديرة بالنظر والقياس عليها ، فنسجل في ضوئه درجة ميل الشاعر إلى مصوت اعرابي لا يتلاءم في أدائه والدلالة السياقية وحسب، وإنما ليعاضد الجهة الناطقة في النص التي ترشحها الوظيفة الشعرية السائدة في النص. وعليه يمكننا الحديث عن ثلاثة أنماط في ضوء الحركة الإعرابية للروي:ـ

أ. الكسر (= المتكلم: أنا)

في النصوص التي تغلب عليها(الوظيفة الانفعالية) يتحرك روي النص بالكسر وهي نصوص تكون فيها ذات الشاعر هي المتكلمة ـ (= المتكلم: أنا) ـ بصفتها جهة ناطقة.غير أن ما يجعل هذه السمة غير مطردة هو ازدواجية استخدام الضمير فقد يستخدم الشاعر (ألانا) بصفته محورا للجهة الناطقة أو المحركة في النص، غير أننا بلحاظ روي ذلك النص نجده مصوتا بغير الكسر، ولكن المتلقي للمتن بكامله سوف يدرك إن (أنا) النص هي نفسها (هو) النص ـ مثلا ـ، أو (أنت) النص. وذلك لان الوظيفة التي يتحرك فيها النص سوف ترجع المتلقي إلى (الهو) وليكن (مهيارالدمشقي) قيمة النص المدروس وهذا يجعلنا أمام إنتاج جديد بنمط قد يكون (أنا ← هو) أو (أنا ←أنت)، وهذا يستدعي من المبدع أن يصوت روي ذلك النص ـ بحسب ما يستوطن وعيه أو لا وعيه ـ بالحركة التي يميل إليها.

والحق إن ما يميط اللثام عن مثل هذه الصعوبات التي قد تعيق من يريد تصنيف النص إلى واحد من حقول الجهات الناطقة (أنا، أنت، هو) يكمن في ما يكونه المتلقي من مرجعيات المتن المتلقى ومكمن ذلك يكون بالقراءة المكثفة والواعية فيستطيع بذلك القيام بمهمة فرز النصوص ومدى تساوقها والنتائج المعروضة ولقد سجلنا إن تصويت الروي بالكسر غالبا ما يأتي مع النصوص التي غلبت عليها الوظيفة الانفعالية ونستطيع أن نتمثل ذلك عند أدونيس بواحدة من امانيه[1] إذ يقول:

لو ارزة من شجر الاعماق والسنين

تفتح احضانها، لو أنها تقيني

غواية اللؤلؤ والشراع

(1)عنوان النص: (امنية) ينظر أغاني مهيار: 71.

لو أن لي شروشها ووجهي
يرسو وراء قشرها الحزين
اذن لصرت الغيم والشعاع
في الافق ـ هذا البلد الامين
لكنني أحيا وكل غصن
في شجر الاعماق والسنين
نار من الحمى من الضياع
تلتهم الأرض التي تقيني

لا يمكن لقارئ إلا أن يستشف أن النص يتمركز حول ذات الشاعر لا من خلال حضور (ياء المتكلم) التي لا تساوق حضور مصوت الكسر في روي النص وحسب، بل في العنوان ما يشي بذلك (أمنية) فـ (أنا: المتكلم) تمارس الأمنية التي يحتل فيها التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل[1]. والحقيقة إن عسر تحقق الأمنية من خلال استحالة تنفيذها يتساوق وعسر أداء الكسر قياسا إلى غيره من الحركات إذ أن أداء الكسر يحتاج لجهد عضلي يفوق ما يحتاج إليه سواه من الحركات، كما أن طبيعة الأداء لهذا الصوت يتضافر مع طبيعة أداء (العين) المنماز بالاحتكاكية بالاضافة إلى عمق مخرجه الصوتي بالنسبة إلى غيره من العناصر الصوتية وهذا الصوت (العين) يتساوق وعمق الثيمة (امنية) التي ينطلق منها النص؛ فالذات تكشف عن كنهها في سياقات عدة غير أن أجلى الصور العميقة يكون من خلال البوح حلما أو أمنية. وهذا ما يجعلنا نحدس تلاءم أداء صوت الكسر مع مضامين النصوص التي تغلب عليها الوظيفة الانفعالية التي تترشح فيها (ألانا) بصفتها الجهة الناطقة إذ إن في تصويت الروي

(1)علم الأسلوب: 135.

بالكسر ما يجعله مهيئا لقبول الحمولة الدلالية التي تتسرب منها ذات الشاعر إلى (انا) النص، ونستطيع تعميم هذه النتيجة على نتاج أدونيس في المتن المدروس شريطة ((التفريق بين (أنا) كملفوظ لغوي، وبين ذات الشاعر كوجود خارجي، أي بين (أنا) الدالة على وجود فردي خارج اللغة، وبين (أنا) الدالة على تمثل معرفي لا يتأسس إلا باللغة، وفي اللغة، فالأولى تشير إلى الوجود الشخصي للشاعر بينما الثانية تشير إلى تمثله المعرفي داخل النسيج اللغوي))[1].

ومن هنا صار من الممكن أن نقف على (الوظيفة الانفعالية) الغالبة في النص التي ترشح (ألانا) بوصفها جهة ناطقة؛ كل ذلك نقف عليه من خلال تحريك روي النص بالكسر الذي يمثل اهم الركائز الصوتية في القافية بتمثيله الوقفة الدلالية والايقاعية فنكون امام نص انفعالي بدلالة كسر رويه.

ب / الضم (= الغائب: الهو)

أما تحريك الروي بصوت الضم نراه حاضرا في النصوص التي تغلب عليها (الوظيفة المرجعية)، التي يكون فيها الـ (هو) محور الجهة الناطقة، ومثلما يحدث ازدواج في استخدام (أنا: المتكلم) يحدث كذلك ازدواج في استخدام (الهو: الغائب) في النص، وكذلك نحيل القارئ ـ حتى تطرد لديه القاعدة ـ إلى مرجعية المتلقي وربطه للجهة الناطقة بمنظومة العلاقات المستنتجة والموصولة بمسبباتها للوقوف على كنه محور الجهة الناطقة وإمكانية إرادة الغائب به فعلا أو عدم إرادة ذلك.

والنصوص التي اعتمدت على تصويت الروي بالضم تتعلق عند أدونيس في المتن المدروس بشخصية (مهيار) بصفتها شخصية محورية تؤدي إلى افراز (الوظيفة المرجعية) مما يجعلنا نراجع الملامح المقترحة لهذه الشخصية في النص. ولكشف أداء

---

(1)اللغة الشعرية: 189.

تصويت الروي بالكسر في النصوص التي تظهر فيها (أنا) المتكلم نسوق المثال الآتي والذي تظهر فيه ازدواجية استخدام الضمير ففي (السدود)[1] يقول أدونيس: ـ

دائما يقرأ الضحى ويعاد
دائما هذه المغاور تحت الجلد
هذي السدود والانقاض
دائما هذه التكايا
دائما هذه المقابر تحت الهدب
هذي الاشلاء هذي الضحايا
من اغانيك، حيث لا ارض في وجهك
لا رقصة ولا ميلاد
دائما في عروقك الاجهاض
لك في القشر نجمة، لك في الصخر تراث
وفي النهار بلاد
يا امير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والابعاد

فعلى الرغم من وجود (كاف الخطاب) التي تحيل المتلقي إلى تنميط القصيدة في ضوء (أنت) الضمير الحاضر في النص بصفته جهة ناطقة تساعد على نمو النص، غير أن هذا النص باعتبار مرجعيات تلقي المتن بعمومه يمكننا من احالة الجهة الناطقة (أنت). إلى (الهو)، ولاسيما أن (كاف الخطاب) التي زرعت فينا ضمير (ألانت) ترتبط بقرينه تمنحها هذا المشروع في الاحالة فكاف (الخطاب) جاءت مضافة إلى مفردة أغاني

(1)ينظر أغاني مهيار: 169.

(= أغانيـ + كـ)، والجزء الأول من هذا التركيب (أغاني) يذكرنا بعنوان المتن (= أغاني مهيار الدمشقي)، وهو الثيمة التي ينطلق منها الديوان، مما يجعل هذه المفردة تحيل هذه (ألانت) في كاف الخطاب إلى (الهو): (= مهيار) لتذكرنا به قناعا يقترح من خلاله أدونيس منظومة نصية، فنحن وهذه الحال أمام نص من نمط (أنت هو) ومن ثم فان تحريك الروي بالضم يراعي ما استوطن ذات الشاعر ووجدانه ـ بوعي أو بغير وعي ـ من درجة ميل إلى تحريك مثل هذا النص الذي تغلب عليه (الوظيفة المرجعية) مما يكشف عن (الهو) بصفته محور الجهة الناطقة، فنحن أمام نص مرجعي الوظيفة بدلالة ضم رويه.

جـ/ الفتح (= المخاطب: أنت)

يبقى من مصوتات الحركة الإعرابية صوت الفتحة التي رافقت أصوات روي النصوص التي تحاول تغليب (الوظيفة المعرفية) المحددة للضمير (أنت) بوصفه جهة ناطقة في النص. وهذه النصوص لم تتغلب فيها (الوظيفة المعرفية) إلا محاولة من الشاعر في إشراك المتلقي وبث روح التأمل فيه. وبذلك وقع اختيار أدونيس على تصويت الروي بالفتح، ومن ثم شحن هذا الصوت بدلالة السياق الواردة فيه لتكون سمة لنتاج أدونيس الشعري الذي يخص به (ألانت)[1].

وإذ نقدم مقترحا لمنهج كشف أسلوبي في ضوء الحركات الإعرابية لصوت الروي لا نحدد ميل الشاعر من خلاله، وحسب، وإنما نقدمه تنميطا كذلك. كما أننا لا نقول بتعميم الأنماط الآنفة على عموم الشعر العربي المعاصر. ولا عموم شعر أدونيس إلا في حدود ما نحن بصدد دراسته، لان ذلك بحاجة إلى بحث وفحص غير ما نحن بصدده، غير أننا نقدم هيكلا للقياس عليهليست محاذيره من السهولة بمكان لما يتطلبه من المشتغل

(1)ينظر ما جاء آنفا في هذا الفصل من النصوص المثلة لصوت الفتحة.

به من قراءة مكثفة لمجمل نتاج أدبي يريد تنميطه في ضوء الحركات الإعرابية للروي، ومن ثم تحديد ميل الشاعر، فقد يعمد الشاعر إلى تنميط النصوص بحركة روي لا تتساوق مع ما أظهره أدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، ومن هنا نزعم أننا لم نقدم تنميطا لنتاج أدونيس في حدود (أغاني مهيار الدمشقي)، وحسب وإنما قدمنا هيكلا يكشف من خلاله فرادة أية تجربة شعرية يراد دراستها في ضوء الحركة الإعرابية للروي.

3) الإشباع والمد

لاشك أن درجة وعي الشاعر المعاصر صيرته لان يقترح إشباع حركة الروي لتتحول إلى صوت مد. والمتن المدروس يسجل درجة ميل كبيرة إلى تسكين الروي، لهذا فقد جاء هذا تعزيزا لما يميل إليه؛ فالإشباع الذي يعمد إليه أدونيس ((يشبه انعدام الحركة (السكون) من حيث كونه لا يؤدي إلى ظهور مقطع صوتي))[1].

وإذ يصطلح العلماء على تسمية المقطع المنتهي بعلة باسم المقطع المفتوح (open) والمقطع المنتهي بساكن بالمقطع المقفول (closed)[2]فنحن في نهايات أدونيس أمام مقطعين الأول مقفول إذا انتهى بساكن والثاني مفتوح إذا انتهى بمد في حالة الإشباع. ومن ثم فان الفارق بين المقاطع التي يوقف عليها؛ المنتهية منها بساكن أو ممدود هو أن الإشباع يحيل المقطع إلى مقطع مفتوح مثل: (ما ـ maa) أو (ها ـ haa) فنحن أمام مقطع طويل مفتوح لانتهائه بحركة. أما إذا انتهت المفردة بمقطع ينتهي بصامت ساكن مثل: (من ـ min) أو (بل ـ bal)؛ فهذا مقطع ثلاثي مغلق لأنه ينتهي بصوت صامت ساكن[3]. إذا فالإشباع يميل بالابعاض (= الكسرة، الضمة، الفتحة) إلى أصولها (الياء، الواو، الألف).

---

(1)تحليل الخطاب الشعري: 90.

(2)ينظر دراسة الصوت اللغوي: 257.

(3)المنهج الصوتي للبنية العربية: 38 – 39.

ويشكل الإشباع (1.285٪) من مجموع الحركات اللاحقة بالروي وهذه النسبة خاصة باشباع الفتحة وتحويلها إلى صوت مد (= الألف) إذ لم يشهد الروي في المتن المدروس اشباعا للضمة أو الكسرة ومن النصوص التي شهدت اواخرها اشباعا لصوت الفتحة قول الشاعر في (مرآة الحجر)[1]:ـ

يا نبي الكلمات التائهة
يا نبي السفر الآتي الينا
في رياح المطر
أنا والياس عرفنا انك الآتي الينا
وعرفناك نبيا يحتضر
فانحنينا
وهتفنا: ((ايها الآتي الينا
ضائعا يقطر نفيا وحريـ|قا|
نحن نرضاك إلها وصديـ|قا|
في مرايا الحجر.))
يا نبي السفر
أنا ارضاك إلها ورفيـ|قا|
في مرايا الحجر

وإذ تظهر في النص ثلاثة مواضع للاشباع فانه جاء ابتداء ليتساوق والمد الناتج عن ضرورة لغوية من خلال (نا) ضمير الجمع الذي جاء في ثلاثة مواضع أيضا. فنحن

(1)أغاني مهيار: 92.

أمام ستة مواضع للمد في النص (= 3 ⟵ (= نا)) / 3 ⟵ (= اشباع))، ولما كان الإشباع في النص المذكور صدى من أصداء الفتحة، فنحن نستطيع تنميط القصيدة في ضوء ما تقدم من اقتراح على انها قصيدة من نمط الفتحة (المخاطب: أنت).

والسياق في دلالته المضمونية والقرائنية يستدعي المخاطب ليس من خلال دلالة القرائن اللسانية (يا، كاف المخاطب)، وحسب، وإنما من خلال ما يحتفظ به المتلقي من مرجعية قراءة الديوان بعمومه، ومن هنا كان الإشباع ليس مجرد مبالغة في الكم الزمني لصوت الفتحة وإنما كان مبالغة في قابلية استيعابه للشحنة الدلالية المبالغ فيها باعتبار قرائن النص الدلالية (نبي السفر، نبي الكلمات) فهذه مبالغة في كشف كنه المخاطب (أنت)، وباعتبار القرائن الأخرى (انحنينا، هتفنا) فهنا مبالغة في ممارسة الفعل ليس بذاته وحسب، ولكن باعتبار التادية الجماعية لهذه الممارسة الفعلية للانحناء، والهاتف، فيكون الإشباع بذلك معادلا للافتعال الذي تحدث الشاعر فيه عن بعض وجوهه كالنبوة المقترحة. فالمبالغة في نعت النبوة والالوهية كان من صداها إشباع تصويت الروي لنكون أمام تساوق بين دلالة النص وما فيه من مبالغة وصورة المبالغة لكيفية أداء صوت الروي.

2 – 3 / **المد**

ما تمكنا من قوله عن الإشباع يمكن أن يقال عن المد، فكلاهما يقود إلى مقطع صوتي مفتوح دون أن تتولد عن حالتي المد أو الإشباع أي مقطع صوتي جديد، غير أننا تعاملنا مع الإشباع والمد في ضوء الحركة الإعرابية من جهة، ومن ناحية الطبيعة الصوفية للمفردات وما تقتضيه من زيادة أو نقصان من جهة أخرى. وإذا كان المتلقي أمام صوت مد ـ في الحالتين ـ متساو في الكمية الزمنية، فان التفريق مقترح لغرض البحث وأصوات المد في ضمن ما تتعرض إليه في البحث إما أن تكون من اصل المفردة الحاملة لصوت الروي، أو أن تكون ناجمة عن استخدام ضمائر مثل (ياء) المتكلم أو

(واو) الجمع، وهذه جميعا زيادات يقتضيها نظام استعمال اللغة. غير أن الإشباع هو ما يعمد إليه الشاعر فيمد به الحركات الإعرابية الملازمة للروي إلى جنسها من أصوات المد كان يمتد بالضمة إلى الواو، أو بالكسرة إلى الياء أو الفتحة إلى الألف.

وقد شهد المتن المدروس من نتاج أدونيس الشعري (16.700٪) من المصوتات الملازمة لأصوات الروي وقد سجل الشاعر فيها درجة ميل عالية إلى المد بـ (الياء) فشكلت نسبة هذا المد (9.543٪) أما مد (الألف) فقد شكل (7.089٪) ولم يحضر صوت (الواو) بصفته مدا إلا مرة واحدة، وسوف نسوق مثالا واحدا يتضافر فيه المد (الفا وياء) في أداء نهايات أدونيس الشعرية لإبراز الجهد التخطيطي الذي ينطلق منه الشاعر في تشكيل نص يحمل سمات هذا الأداء ففي (ريشة الغراب)[1] وفي المقطع الأخير منه يقول الشاعر:ـ

بيروت لم تظهر على طريقي
بيروت لم تزهر وها حقولي
بيروت لم تثمر
وها ربيع الجراد والرمل على حقولي
وحدي بلا زهر ولا فصول
وحدي مع الثمار
من مغرب الشمس إلى ضحاها
اعبر بيروت ولا أراها
وحدي أنا والحب والثمار

(1)أغاني مهيار الدمشقي: 190.

نمضي مع النهار

نمضي إلى سواها

في هذا النص تتظافر أصوات المد (ألفا وياء) على الحضور شواخصا صوتية ينتهي عندها النص إيقاعا ودلالة، وإذ يحضر الألف في أربعة مواضع فان الياء حضر في ثلاثة مواضع مما استدعى من الشاعر صنع موازنة فجاء بإحدى النهايات (اللام) المكسور الذي إنْ اشبع عروضيا فسيصبح مساويا لمد (الياء) كميا. فنحن أمام صوتين من أصوات المد (الألف والياء) تضافرا في إنتاج نهايات النص بشكل متوازن يعكس الجهد التخطيطي للشاعر في أداء المد المصاحب للروي في النص الشعري.

4) السكون

تسكين الروي

سجلت الذائقة العربية للقافية في اغلب حالاتها نوعا يسمى القافية المطلقة، وفيها يتحرك الروي بحركة معينة اذ ظهرت بنسبة (90٪) في الشعر العربي قديمه وحديثه في حين كانت القافية المقيدة (= الساكنة الروي) (10٪)[1].

وقدم الدكتور (جمال الدين بن الشيخ) إحصاء عاما لحركات أصوات الروي، وهي الراء واللام والباء والميم والدال والنون في ثلاثة من متون الشعر العربي القديم، وخرج في هذا الإحصاء بالنتائج الآتية:ـ

---

(1)موسيقى الشعر: 280 – 281.

الحركة	أبو تمام		البحتري		الأغاني	
الكسر	167	٪51	347	٪55	3193	٪46
الضم	107	٪32	173	٪27.5	2096	٪29.5
الفتح	48	٪14.5	94	٪14.5	1443	٪20
السكون	6	٪2	19	٪3	350	٪4.5
المجموع	328 قصيدة		633 قصيدة		7082 قصيدة	

وتعكس نتائج الجدول المذكور ميل الشعر العربي القديم إلى تحريك روي النص، وتفضيله للحركة على السكون مما يسهل على المتلقي إدراك دلالة النص إذا ما علمنا ان الحركة الإعرابية تكشف عن دلالة المفردات من خلال تحديد رتبتها النحوية، ولعل التزام تحريك الروي في الشعر القديم ناجم عن اعتداد المبدع ـ آنذاك ـ بالنظام النحوي.

والمتن المدروس يسجل ميلا ملحوظا إلى السكون، ويعضده في ذلك ان الشاعر حتى في المد والإشباع واظهاره للهاء الساكنة منحازا لما اراده أن يكون ملازما لاواخر نصه، وهذا يقود إلى ان الوقفة الصوتية مع السكون لا تطابق الوقفة الدلالية إذ إن تسكين الروي يحاول فيه الشاعر تغييب الرتبة النحوية. وفي هذا ضغط مقصود على حساسية المتلقي واستدراج له في كشف كنه النص لملء فراغاته الدلالية بما يتوسمه ذلك المتلقي من معان، كما ان هذا السلوك الصوتي يقود المتلقي إلى لون من ألوان الغموض الفني اذ انه سيكون أمام بيت شعري ـ مثلا ـ يتطلب ـ ضرورة ـ تعيين الحركات الإعرابية فيه حتى من التقرب إلى دلالة الروابط اللغوية[1].

وقد أظهرت الدراسات الصوتية ان الحرف الساكن (Consonant) حين يقع في نهاية الكلمة ثم يراد الوقوف على تلك الكلمة التي يقع فيها ذلك الحرف الساكن، فانه

(1)ينظر ظاهرة الشعر المعاصر: 185.

يتعرض للغموض، أو الإبهام فيقل وضوحه في السمع(1). غير أن الشعر على الرغم مما تقدم لم يرفض السكون رفضا تاما فقد كانت القوافي المقيدة بسكون الروي طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعري(2).

وسنشرع من خلال السكون الكشف عن مزاج أدونيس الشعري وأسباب إظهار علامة السكون في أواخر المتن المدروس. ومن ثم الكشف عن دينامية السكون بوصفها رمزا صوتيا في النص الأدونيسي يعكس أبعاده الصوتية في الحدود الشكلية والفكرية، وإذا كنا بينا ظاهرتي المد والإشباع وهي تتواطأ في حقيقتها الصوتية مع ميل الشاعر إلى السكون، فلا يبقى إلا ان نتعرض لهذه الظاهرة (= السكون) الأسلوبية عند أدونيس.

الهاء الساكنة (تفسير صوتي، وإجراء أسلوبي)

وإذ نتعرف على طبيعة الروي المتحرك الذي تعقبه (هاء) ساكنة في نهايات المتن المدروس، فاننا سنحتسب تلك النهايات ساكنة الاواخر نتيجة الحاح أدونيس على إظهار (الهاء) الساكنة اذ لم يظهرها أدونيس إلا وهي مقرونة بالسكون (= ْ) تاكيدا لسكون اخر النص. كما انه يحاول تأكيد قدرة السكون على إنتاج الحركة اذ انه لو اراد الوقوف على أصوات الروي السابقة على (الهاء) فان ذلك الوقوف الذي يرمز له بالسكون يتمتع بقدرة إنتاج صوت (الهاء).

والحق أن (الهاء) الحاضرة بنسبة (15.950٪) في أواخر المتن هي وليدة الوقف على المختوم بـ (التاء)،وقد درج اللغويون في حديثهم عن الوقف على المختوم بـ (التاء) القول:بان الوقف له علامة خاصة هي تحويل هذه التاء إلى (هاء) تسمى (هاء

(1) ينظر اللغة العربية معناها ومبناها: 220.

(2) ينظر نفسه: 221.

التانيث)[1] فصاحب (النشر في القراءات العشر) يرى أن الاسم المؤنث يوقف عليه بـ (الهاء) بدل من (تاء التأنيث) وان الوقف عليها بالسكون[2] وإذ يرى دارسو العربية ان الوقف على الاسم المختوم بالتاء يكون بالهاء، فإنها عندهم تنعت بهاء التأنيث المبدلة عن تاء التأنيث حين الوقف.

إلا اننا نذهب مع الدكتور احمد كشك إذ يقول: ((لدي إحساس بان هذه الهاء ليست إلا (هاء سكت) جيء بها لإغلاق المقطع في حالة الوقف وفي أقوال بعض اللغويين حولها ما يعطي إيحاء بذلك وان لم يكن نصا في التعبير ـ يقول الصبان في حاشيته حول المراد بهاء التأنيث ان تسميتها هاء مجازيا باعتبار حالة الوقف التي هي فيه ساكنة، وفي قوله مجاز دليل على ان التسمية بهاء التأنيث من قبيل التجوز. ولعل ما دفعهم إلى ذلك حيرتهم امام الوجوب فقد كان هناك تاء تامة حالة الوصل فاذا بها هاء في الوقف ولانهم ارادوا خلق صلة ما بين الحالتين الوصل والوقف سموها هاء التأنيث، وقالوا بابدالها: لكننا ندرك ان القول بمجازية الهاء يوحي بان الصلة واهية بين هذه الهاء والتانيث الذي ذهب به مطلب الوقف))[3]

ومثلما دفعت الحيرة اهل اللغة إلى تسمية تلك الهاء بتاء التأنيث (= هاء السكت) فقد امتد ذلك إلى اهل العروض وسموا هذه الهاء التي يوقف عليها عند نهاية البيت الشعري هاء (وصل) أي تكملة للقافية[4] دون ان يقترحوا تفسيرا صوتيا ملائما لها يترتب عليه اسم معين لهذه الهاء التي سندرجها ضمن ما يسمى بـ (هاء السكت)، إذ

---

(1)الوقف على المختوم بالتاء وطبيعة ذلك الوقف، مجلة اللسان العربي: 120.

(2)النشر في القراءات العشر، ج2: 79.

(3)الوقف على المختوم بالتاء وطبيعة ذلك الوقف: 121.

(4)ينظر موسيقى الشعر: 255.

انها في طبيعة أدائها تتلاءم ـ وظيفة وتعبيرا ـ والتفسير الانف، والتفسير الصوتي الذي سيقترحه البحث: ـ

في ضوء معطيات البحث اللساني كان هناك توجه إلى قدرة السكون على إنتاج الحركة، فالساكن بالضرورة على حد رأي احد الباحثين[1] تصاحبه في حالة الوقف والتقاء الساكنين (هاء ساكنة)، فكلمة (تعد) بحسب النطق الأسهل الذي يصحبه فيه تفكك المخارج الصوتية مباشرة فيهيء لنا ان نسمع صوت خافت (ده)، أي ان (تنطق (تعدده)[2] وهذا الاستشعار لهذه الهاء ـ على وجهاته ـ لم يقدم تفسيرا يرتبط بالأداء الصوتي للصامت الساكن في ضوء حركة الجهاز الصوتي عند المؤدي بصورة واضحة.

والذي نراه اننا عندما نريد تأدية لقول أدونيس على سبيل المثال: ـ

حتى ولو رجعت ادويس

حتى ولو ضاقت بك الأبعاد[3]

ولاسيما أصوات الروي الساكنة كما شاء الباحث انفا لأمكننا استشعار الهاء ضمن الحدود المرسومة لأداء هذا الصوت، ولكن ما الذي يقف وراء ذلك.

الحقيقة ان الصوت ((ينتج أساسا من اندفاع هواء الرئتين بضغط الحجاب الحاجز فيمر في طريقه بالحنجرة والفم إلى الخارج وهو ما يسمى بعملية الزفير. وقد يتحرك الوتران الصوتيان عند مرور الهواء بهما. في صورة ذبذبة، فينتج الصوت المجهور وقد يتحرك الوتران فينتج الصوت المهموس. والجهر والهمس صفتان تشترك فيهما الصوامت والحركات على حد سواء على الرغم من دقة ملاحظة الهمس في

(1)ينظر بحوث لسانية: 183.

(2)ينظر نفسه

(3)أغاني مهيار: 80.

الحركات))[1] فنحن إذا شئنا صوت (الدال) ساكنا في نهاية النص وهو صوت كما نعلم من صفاته شديد مجهور فان على الرئة رصد كمية هوائية تتناسب وطبيعة صفات مثل هذا الصوت فينعكس ذلك على السقف الزمني لإنتاج الصوت.

اذن المؤدي يتعامل مع هذا الصوت على استعداد معين ينطلق منه غريزيا، ومن هنا نقول ان الرصيد الهوائي للرئتين عند الوقف لا يتمتع المؤدي بصرفه إلى الخارج (= الزفير) تماما لان تأدية هذا الصوت وحالة الوقف المطلوبة تقود إلى تأدية الصوت بأقل مما هو مرصود له في الرئتين، فالباقي من ذلك الرصيد يحاول المرور إلى الخارج[2] (= الزفير) وعند الفراغ من تأدية الصوت الموقوف عليه فان اعضاء الجهاز الصوتي الذي يتسم وتلك اللحظة من خروج الهواء بالضيق وهذا ينعكس على الهواء الخارج ليسمه بالاحتكاكية التي تنتج صوتا مهموسا.

والحق ان الصفات التي يمنحها الجهاز الصوتي لهذه الكمية الهوائية الخارجة تتطابق وسمات صوت (الهاء) فكأننا بأدونيس قد استشعر هذه الهاء ـ مع ميله إلى السكون ـ في الاصوات ـ لاسيما الصامتة ـ عند الوقوف الذي يعطله الرصيد الهوائي للأصوات عند تأديتها في غالب نهايات النص عنده، فراح الشاعر ينشد من أجل ذلك المفردات الصالحة لإظهارها جنبا إلى جنب مع صوت الروي، وفاء منه للهاء التي يستشعرها المؤدي للنص الساكن الروي.

وهذه الهاء اللاحقة لنهايات النص تعد ظاهرة للشعر العربي المعاصر غير إنها اجراء أسلوبي عند أدونيس في المتن المدروس وجدناها متصدرة مع المجموعة الصوتية

---

(1)المنهج الصوتي للبنية العربية: 27.

(2)لاسيما وان المؤدي عندما يمارس الوقف في الشعر فهذا الوقف ايقاعي ودلالي مما يتطلب اليه في حالة الاستنشاق تجديد الرصيد الهوائي في الرئتين حتى يسترسل، يقول جان كوهين إن الوقفة في الاصل حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه: ينظر بنية اللغة الشعرية.

(ل.ن.ر) بالنسبة الى غيرها من المجاميع الصوتية[1]، وما دامت الهاء الساكنة آخر ما يستشعر بوصفها صوتا له أثره السمعي فهل انعكست فيها ظلال من دلالة السياق الواردة فيه، ولاجل ذلك سنعمد إلى واحد من نصوص الشاعر لاستجلاء ذلك ففي (القوقعة)[2] يقول الشاعر:

مر في أهدابنا وجه المدينهْ

ضائعا تحت جليد الأقنعهْ

نحن نحيا في تجوايف المدينهْ

كالحلازين وراء القوقعة،

أيها الرفض اكتشفنا

وقبل الخوض في النص نراجع تعريف (ابن هشام) لهاء السكت ـ التي قلنا أننا سندرج هذه الهاء في صنفها لانها تشبهها وظيفة وتعبيرا ـ إذ يقول ((هي اللاحقة لبيان حركة أو حرف نحو (ما هيه) ونحو ههناه، و وا زيداه، وأصلها أن يوقف عليها وربما وصلت بنية الوقف))[3]، ولو حاولنا استنطاق نص ابن هشام فانه يضعنا أمام صوت من مواصفاته المكانية أنه يتمتع بموقع طرفي في نهاية ما يلتحق به وهذه المكانية (= الطرفية) في ضوء تأدية المتكلم للوقوف على الحرف الأخير، بوصفه صوتا يجعل صوت (هاء السكت) يتحمل عبء الكشف عن طبيعة ذلك الصوت الأخير الموقوف عليه

(1)سوف نزود آخر الفصل جدولا يكشف عن الأصوات التي تعقبها (الهاء الساكنة) ونسبة تلك الاصوات.

(2)أغاني مهيار: 156.

(3)مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 1 / 384.

كصوت في ذاته وحركته، ومن ثم فان هذه الهاء ستشتمل على ما يمكن ان تعبأ به الكلمة من دلالة ضمن السياق الواردة فيه.

ويشخص لنا السؤال الآتي: هل نجحت (الهاء الساكنة) في النص المذكور بكونها لاحقة صوتية على امتصاص ما يزخر به السياق من دلالة، وما هي القيمة التعبيرية التي تجعل الشاعر يجنح إليها.

إن النص يقدم متتاليتين ينفجر منها الجواب على ما تقدم ـ وهما (هتفنا ـ اكتشفنا) وكلاهما يكشف عن حركة مبالغ فيها ولاسيما الهتاف هو، مبالغة في الكمية الصوتية والاكتشاف مبالغة في البحث فان هذه المبالغة تتساوق وموقع (الهاء الساكنة) فقد ذكر أحد الباحثين في وظائف الهاء المتطرفة سبعة أضرب منها ان تكون للمبالغة[1].

كما ان طرفيه هاء السكت في النص تحمل عند (ابن هشام) دلالة تعبيرية لا يمكن تجاهلها من خلال أحد أمثلته (وا زيداه)، فالهاء هنا لاحقة ترتبط بواحد من أساليب النداء في العربية الذي يخرج لمعنى الندبة أو الاستغاثة[2] وهذا في الحقيقة يجعلنا نستشعر للهاء الساكنة دلالة ليست في حدود النص المذكور وحسب، بل في حدود المساحة المذكورة فيها هذا الصوت بالنسبة لنهايات المتن المدروس الذي هو في أجلى صورة يمكن القول عنه انه أغان لرافض وباحث في آن واحد، ومن هنا فان الهاء في نهايات النص عند أدونيس بالإضافة إلى كونها صوتا مهموسا يدعو المتلقي إلى التأمل والمشاركة في رحلة ارفض والبحث فانها (= هاء الساكنة) وعاء صوتي يجد فيه المتلقي ظلال الاستغاثة والمعاناة والهموم النفسية في حدود ما ينوء به من مهمة بحث عن واقع مكتشف يبني على واقع مرفوض كل ذلك أفرغه الشاعر من خلال هذه الزفرة الأخيرة

(1)الهاء في اللغة العربية: 33.

(2)تذكر قول الشاعر (فهتفنا، ايها الرفض اكتشفنا).

في نهايات مضمومة في الديوان مثلما يمارس من خلالها نداءه واستغاثته على الرغم من رمز السكون الذي يشير إلى السكوت ولا غرابة فهو يقول: ـ

اصرخ بعد السكون الذي لا يغامر فيه الكلام

اصرخ: من منكم يراني

يا بقايا بلا قامة يا بقايا تموت

تحت هذا السكوت[1]

المرجعيات النصية لدائرة السكون

إذا كان رمز دائرة صغيرة في ضوء الحركات الإعرابية تعبيرا عما يطلق عليه في بعض الدراسات مصطلح (صوت مد صفر)[2] ووجهها عند ابن يعيش (ان الدائرة في عرف الحساب صفر وهو الذي لا شيء فيه من العدد فجعلوها علامة على الساكن لخلوه من الحركة))[3] غير ان أدونيس يستخدم رمز السكون (5) في اغلب نهايات النص، وطبيعة هذا الرمز الموصوف بالدائرية نجد صداه حاضرا ليس على صعيد التكنيك من حيث الشكل وحسب وانما يعكس ذلك على البناء الصوتي. فتحقق الدائرية في أجلى حضور لها، ولعل ذلك ينطلق من مرجعية استقرت في وجدان الشاعر، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال البحث عن صدى دائرة السكون في المتن المدروس ليس على صعيد حضورها المتميز (= 5) بوصفها رمزا صوتيا يشير إلى انعدام الحركة ولكن بوصفها رمزا لتكنيك التشكيل الصوتي عنده وحده ثم صدى انعكاس ذلك على البناء الشعري والفكري الذي استوطن في وعي الشاعر ولا وعيه.

---

(1)أغاني مهيار: 101.

(2)ينظر دلالة الإعراب لدى النحاة القدماء: 192.

(3)شرح المفصل، ج9: 68.

ولكن قبل ذلك ما هو مفهوم الدائرية بصفتها تكنيكا شعريا يعمد إليه النتاج الشعري في حدود ما يسمى بالبناء الدائري.

الدائرة بحسب فهمنا لها تتمثل من خلال التقاء نقطتي البداية والنهاية، أي ان المشكل لدائرة عليه ان ينطلق من نقطة ثم يحاول العودة إليها. أما الدائرية بوصفها تقنية شعرية يعمد إليها كثير من الشعراء: ((هو ابتداء القصيدة بموقف، أو لحظة نفسية ثم يعود إليها الشاعر مرة أخرى ليختتم بها القصيدة أو بتكرار مضمونها))(1) ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل في البناء الدائري للنص الشعري ((أن الشاعر لا يمتد في دورته هذه مقتفيا اثر شعوره في مناطقه النفسية المجهولة،و إنما يكتفي بلحظة رؤية واحدة،أي بمعاينة منطقة واحدة يجد فيها مصدر الإثارة وعند ذلك تكون الدورة قصيرة وسريعة لكنها تمثل دائرة مغلقة،على كل حال، تنتهي فيها القصيدة إلى حيث بدأت))(2) على أن يكون بين البداية والنهاية خيطا شعوريا يضمن التحام طرفي الدائرة(3).

وإذا كان هذا التكنيك في المنجز الشعري العربي حافزا، فما الذي يقف وراء فرادة أدونيس فيه وهل وقع عليه اختيار أدونيس كتقنية سادت النتاج الشعري ام انها سمة أسلوبية استوطنت في وجدان الشاعر ووعيه البشري بالكون.

وحتى نكشف عن صدى دائرة السكون التي حاول أدونيس إظهارها. نقول ان ترسيمة السكون (5) تتجانس والرمز الصوتي لـ (الهاء الساكنة) بصورتيها: (=ـه أو ه) خاصة والشكل ((ليس خطوطا أو كلمات منسقة بتطبيق ما، الشكل هو في ذاته

---

(1)الصورة الشعرية عند السياب، عدنان محمد على المحادين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد 1986: 257.

(2)الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): 257.

(3)نفسه. 265.

مضمون))[1] كما يقول أدونيس ومن هنا نصير إلى إماطة اللثام عن الصدى الصوتي لهذه الدائرة في حدود المتن الشعري، لشاعر مسكون بالحداثة والتجريب. ولنبدأ بالملاحظة الشكلية التي تكشف عن ذلك.

أ / 1- بدأ الديوان بـ (أغاني) في حدود العنوان (= أغاني مهيار الدمشقي) وانتهى كذلك بنص عنوانه (= أغنية)[2]. كما ان نسبة النصوص الشعرية التي يعود الشاعر بنهاياتها إلى بداياتها هي (16 – 150).

2- بدأ الديوان في أول نصوصه الشعرية (= ليس نجما)[3] وكان على وزن الرمل وبقافية متشابكة وانتهى الديوان بنص (= أغنية) وكان كذلك على وزن الرمل وبقافية متشابكة

3- وإذ يميل الشاعر إلى استخدام تفعيلة (مستفعلن) بوصفها مقياسا صوتيا فانه كذلك يميل إلى (الطي = ـ ب ب ـ) الذي يجعل التفعيلة في حدود ما يطرأ عليها من تحول تنقسم على قسمين متكافئين تبدأ بسبب خفيف وتنتهي به كذلك.

ب / يتمثل أدونيس الدائرة من خلال شبكة العلاقات بين الوحدات الوزنية الحاملة للنص إذ تظهر شبكة من العلاقات من خلال التعانق التفعيلي بين البداية والنهاية ففي قصيدة (الأنجم)[4] التي نسوقها مع التقطيع العروضي يقول الشاعر: ـ

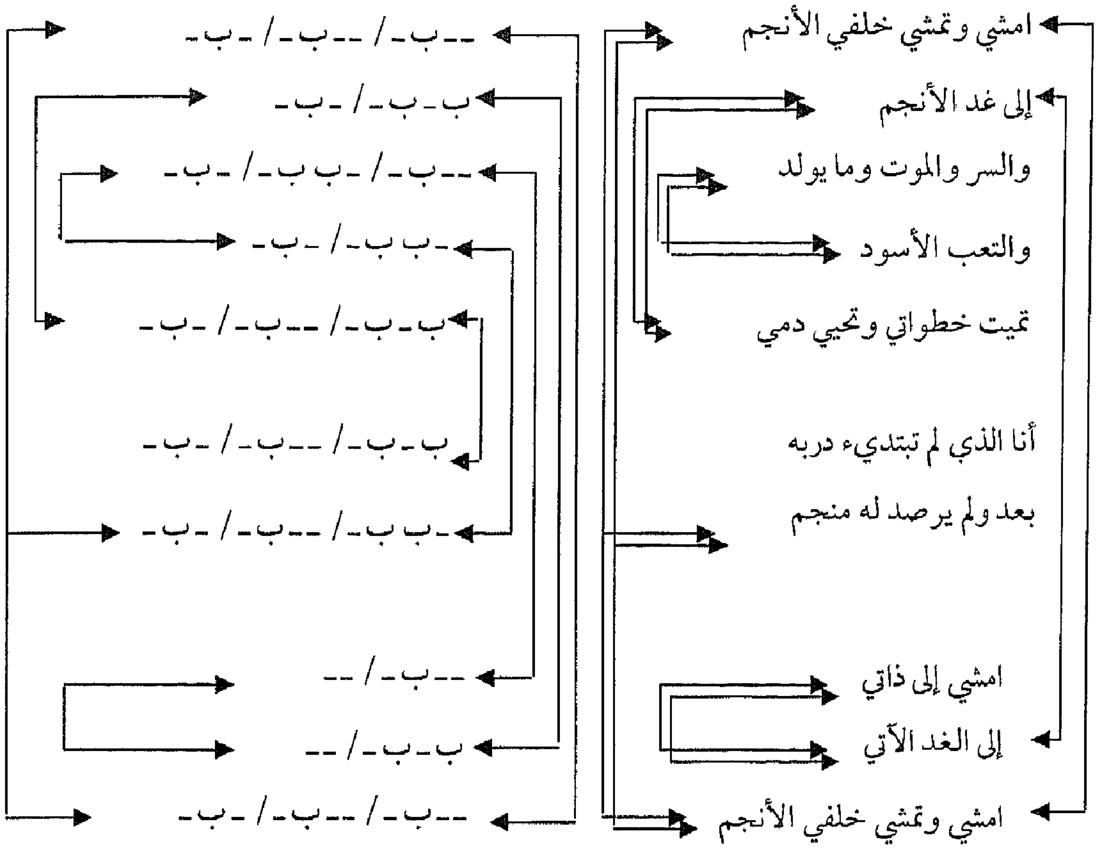
---

(1)اسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط1 1979: 127.

(2)أغاني مهيار: 233.

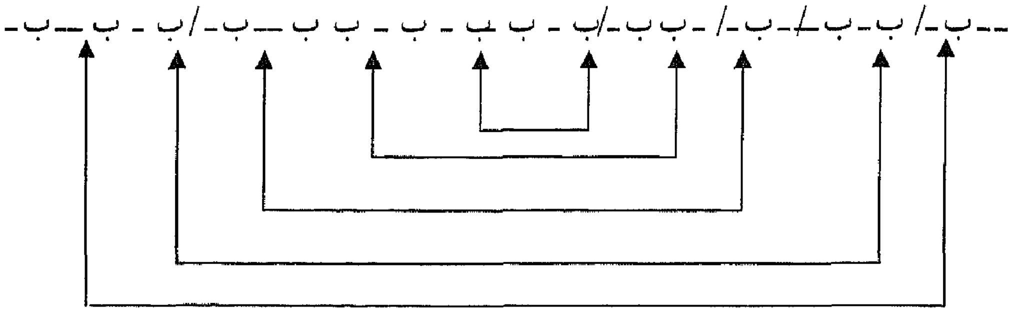
(3)المصدر السابق: 15.

(4)المصدر نفسه: 176.



ومما يرصد على صعيد النص من علاقات تظهر في الخطاطة المرافقة للنص وخطوطه العريضة، إعادة عبارة الاستهلال في نهاية النص مما يشد انتباه القارئ ثم تظهر كذلك إعادة البنية التركيبية وبشكل متواز بين الأسطر المتناظرة ما بين ما بعد البداية وما قبل النهاية. أما المفردات في نهاية النص فقد تجلت علاقتها على صعيد المقاطع في عموم النص ثم على صعيد كل مقطع بمفرده، فعلى صعيد المقاطع في عموم النص فان هذه العلاقات يكشف عنها صوت الميم المصوت بالضم من خلال مفردات (الأنجم، منجم ـ الأنجم) وعلى صعيد المقاطع يظهر في المقطع الأول التعانق بين المفردات من خلال أصواتها الأخيرة كالآتي (م، د، د، م) وسنتحدث عن هذا في القافية المتعانقة لاحقا أما المقطع الثاني فقد جاء دفقة شعورية واحدة فكانت له نهاية واحدة يشتبك فيها المقطع مع غيره من المقاطع ضمن النص أما المقطع الأخير من خلال التعانق بين مفردتي (ذاتي، الآتي) عبر صوت التاء المصوت بالمد (ياء).

أما على صعيد البناء الوزني فان البدايات المتعانقة تظهر شبكة من العلاقات بين الأعلى والأسفل فنحن نكون أمام جملة من التفعيلات المتناظرة التي تهيئ لنا صورة من أنصاف الدوائر ويمكن استشعار ذلك إذا كتبنا تفعيلات البداية بشكل أفقي كالآتي: ـ



وتبرز هذه الخطاطة الجهد التخطيطي المبذول في الوصول إلى هذا الشكل الذي يمكن القارئ للبناء الوزني إعادة مفرداته من الشمال إلى اليمين مثلما يمكننا قراءته آنفا من الأسفل إلى الأعلى. وهنا مكمن سر فرادة الأنموذج الدائري عند أدونيس الذي يتمكن من خلاله خلق نص متماسك ومغلق في آن واحد مما يعكس انسجاما دلاليا أيضا بالإضافة إلى الانسجام الوزني، حتى ان النص نستطيع قراءته قراءة دائرية. فالقارئ يستطيع العودة إلى البداية إذا ما وصل إلى النهاية من حيث جاء وحسب خطوات النص دون ان تختل الدلالة المقترحة في النص كالآتي: ـ

امشي وتمشي خلفي الأنجم

إلى الغد الآتي

امشي إلى ذاتي

أنا الذي لم تبتدئ دربه

بعد ولم يرصد له منجم

تميت خطواتي وتحيي دمي

والتعب الأسود

والسر والموت وما يولد

إلى غد الأنجم

امشي وتمشي خلفي الأنجم

وفي هذا النص المقروء دائريا نجد العلاقات المتقدم ذكرها نفسها[1].

جـ/ الحقيقة ان السكون في المتن الشعري بوصفها رمزا صوتيا يتمثل في دائرة مغلقة (= 5) كان يخفي ما نبت في ضمير الشاعر من سكونية الواقع العربي المحيط به على الرغم من كونه مصدر إلهامه فكرا وشعرا، ومن هنا قد تكون هذه السكون توحي من حيث الشكل بالسكون والعقم الفكري الذي قد لا يمكن معه إنتاج فعل أو حركة تستطيع النهوض بالواقع الساكن لا زمنيا بالمعنى الفيزيائي له وانما زمنا بالمعنى التاريخي العاطل عن الحركة ونستطيع تمثل الانغلاق الزمني والفكري بشكل دائري من خلال واحد من نصوص أدونيس إذ (تولد عيناه)[2] بقول: ـ

في الصخرة المجنونة الدائرهْ	ــ ب ـ/ ــ ب ـ/ ـ ب ـ
تبحث عن سيزيفْ	ـ ب ب ـ/ ــ.
تولد عيناه	ـ ب ب ـ/ ــ
في الأعين المطفأة الحائرهْ	ــ ب ـ/ ـ ب ب ـ/ ـ ب ـ
تسأل عن أريان	ـ ب ب ـ/ ــ.
تولد عيناه	ـ ب ب ـ/ ــ
في سفر يسيل كالنزيفْ	ـ ب ب ـ/ ب ـ ب ـ/ ب ــ.

(1)ينظر صفحة متقدمة من البحث تحليل قصيدة (ينام في يديه) وفرصة قراءتها دائريا في ضوء علاقات البداية والنهاية دلالة وأوزانا وإيقاعا: 24.

(2)أغاني مهيار: 19.

من جثة المكانْ ـــ ب ـ/ ب.

في عالم يلبس وجه الموتْ ـــ ب ـ/ ـ ب ب ـ/ ـــ.

لا لغة تغيره ولا صوتْ ـ ب ب ـ/ ـ ب ب ـ/ ـــ.

تولد عيناه ـ ب ب ـ/ ـــ

1- ألانغلاق الدائري في حدود الشكل يتجسد في العودة إلى البداية فالنص يقدم ذلك من خلال التكرار لتركيب (تولد عيناه) بصفتها نقطة يبدأ منها النص عنوانا وينتهي إليها ختاما، كما أن هذا الانغلاق يتمثل في عدة دوائر في النص من خلال إعادة (تولد عيناه) مع كل مقطع.

2- ألانغلاق الزمني إذ يعكس بناء النص لاسيما التقسيم الصارم عدة دوائر زمنية كونية فالنص قائم على:

أ ـ أربعة مقاطع وهذا يعكس دورة الفصول الأربعة.

ب ـ عدد اشطر النص (اثنا عشر) شطرا ويمثل هذا العدد عدد الأشهر التي تحتاج إليها السنة لتحقيق دورتها السنوية.

ج ـ كل مقطع يتألف من سبع تفعيلات، وهذا يمثل ما يحتاجه الأسبوع لتحقيق الدورة الأسبوعية باستثناء المقطع الأخير من النص فقد جاء بثمان تفعيلات ليقترب بعدد بعدد تفعيلات النص مما يحتاج إليه الشهر حتى يتمكن من تحقيق الدورة الشهرية.

3- الانغلاق الفكري وذلك يشير إليه السياق من خلال المفردات (الصخرة، المجنونة، الدائرة، الأعين، المطفأة، الحائرة).

وهذا القسيم الذي يمثل ثلاث دوائر مغلقة (شكليا وزمنيا وفكريا) كان الشاعر عامدا إليه لأنه ينطلق من مسلمات وجدانية قارة في البنية الفكرية التي تسود العصر فرعا وهي خاثرة في وجدان الوعي الجمعي للبشر أصلا.

ولاستبطان صراع الشاعر مع هذه الدوائر المغلقة التي قادنا إليها التفكير بكثرة تردد رمز السكون (= ه) وتساوقها شكلا مع صورتي (الهاء الساكنة) (= ـه، ه) فسنعرض الوحدات الدلالية المار ذكرها لبيان الكنه الدلالي لدائريتها وما ترمز إليه فالصخرة عند أدونيس إذ ترتبط بالحجر في معظم المتن المدروس فهما من حقل دلالي واحد إذا تحرينا العلاقة المعجمية ويرث المتلقي مع هذه المفردات مدلولا يشي بتكورها ان لم يكن بكليتها فبجزئيتها وإذا لم يكن بسكونها فبحركتها فقد ينجم عن الحركة المصطنعة لها شكل التكور. كما ان الجنون هو انغلاق عقلي أي ان نشاط العقل يقف عند نقطة معينة لا يتجاوزها. كذلك (الدائرة) تعزز تصورنا الدائري للصخرة فالدائرة بوصفها حركة تجسد الانغلاق شكلا.

كما ان مفردة (البحث) إذا عدنا بها إلى السابق فقد كانت ترتبط بـ (سيزيف) الذي تصوره لنا الأساطير وقد حكم عليه بحركة دائرية فهو ما أن يصل إلى القمة بحجره حتى تعيده الآلهة إلى الأسفل ليعاود الدورة. كذلك (الأعين) فعلى الرغم من انها قد تكون بداية لانطلاق البصيرة التي تحقق انطلاقا فكريا يقود إلى الانتقال نحو مرحلة اخرى نلاحظ النص قد أطفأها (= المطفأة).

ان جميع تلك المفردات يمكنها السياق من ان تشي بالانغلاق شكلا ومضمونا، فالدائرة تخلق السكون أو تخلق حركة محاطة لا نستطيع ان ننفلت منها مهما ما رسنا عليها الضغط وقد مارس الشاعر شيئا من ذلك خلال تكرار تركيب (تولد عيناه) وبأسماء مثل سيزيف وما يمثله من كونه دؤوب الحركة املا بالوصول كما أن الولادة التي يلح عليها الشاعر، تشي بفردية الشخص الفاعل الذي يمارس الولادة والانطلاق

من دائرة الرحم ليكون مؤثرا إزاء الواقع (الأعين المطفأة) كما أنه لا يكون مؤثرا إلا بالخروج على النواميس التي تحدد البشر وتسيرهم، وقد تكون النواميس مؤهلة، فعلى القادم أو الفاعل المحرك ان يصل إلى البؤرة المغلقة حتى يستطيع أن يتعامل بوصفه (مخلصا) مقابل ذلك فانه يحصل على واقع يتعامل معه بوصفه خارجا فدائرة السكون وهاء السكت بصورتيها (ە، ـه) رموز صوتية لم تقتصر عند أدونيس على أداء وظيفتها اللغوية وانما مارست ما يؤهلها لان تكون صدى أو مرآة عاكسة لما استوطن ذات الشاعر حتى انعكس ذلك على نتاجه الشعري في حدود البناء الفكري ـ الدلالي.

جدول يلخص نسب حركات الروي وأعدادها في أغاني مهيار الدمشقي

تسلسل أجزاء الديوان	عدد الأسطر	الفتحة	الضمة	الكسرة	إشباع			مد			السكون	ما التحقت بها هاء السكت
					أ	ياء	و	أ	واو	ياء		
1	166	1	14	8	7	/	/	2	/	2	138	30
2	411	6	10	22	4	/	/	24	/	48	297	45
3	195	1	13	8	7	/	/	4	/	21	141	36
4	198	7	8	13	/	/	/	18	/	28	124	37
5	137	3	2	2	/	/	/	14	/	/	116	46
6	243	6	41	43	1	/	/	31	/	38	82	12
7	117	/	1	6	/	/	/	11	/	3	96	19
المجاميع	1467	24	89	102	19	/	/	104	1	140	988	234
النسب		%1.635	%6.006	%6 952	%1.295	/	/	%7.089	%0.006	%9.534	%67.348	%15 950

جدول الأصوات التي تعقبها الهاء الساكنة في أغاني مهيار الدمشقي

234 (= مجموع الأصوات)

الأصوات	ت	م	ي	ب	ق	ل	ر	ء	ف	ع	د	هـ	ح	ز	و
عدد مرات مجيء الهاء معها	37	34	29	23	19	19	17	16	11	10	6	5	4	2	2
النسبة	%15.811	%14.529	%12.392	%9.829	%8.119	%8.119	%7.264	%6.37	%7.700	%4.273	%5.564	%2.136	%1.700	%0.854	%0.854

المبحث الثاني

أنماط القافية

ما بين أيدينا من نصوص لأدونيس لا تحفل بإبراز نهايات متماثلة الروي في سبيل تحقيق قافية موحدة، ولكن عموم تلك النهايات في المتن المدروس لا تخلو من علاقة محكمة يمكن من خلالها تنميط المتن باعتبار ان النهاية بالنسبة إلى السطر هي ما نستطيع من خلالها التوقف عروضيا، أو انها المنتجة للوقفة العروضية بما تحققه من رنة إيقاعية ونهاية دلالية لا تنصب جميعها في دفقة شعورية واحدة، ومن هنا فسوف لا ننظر إلى نهايات المتن المدروس من جهة الأنماط المألوفة للقافية[1] إذ ان العلاقات التي نمسك بها في نهايات النصوص نستطيع ان نتدب لها تنميطا آخر ومن ثم تحويره بحيث نبرز من خلاله فردانية الشاعر في أدائه للقافية وهو تنميط اعتمده محمد كنوني (اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد) وفيه إمكانية تبيين الوظيفة الجمالية للقافية المحمولة عبر الكلمات في نهايات النص كما ان فيه كشفا لمبدأين: ـ الأول، مبدأ التشابه وفيه بيان الجانب الصوتي للقافية. والثاني، مبدأ التقابل وفيه بيان الجانب الدلالي التركيبي[2].

((وبدورنا، قد استخدمنا مجموعة من الأنماط من خلال اصطلاحات النظم الفرنسي في تقسيمه للقوافي تبعا لهيآتها، وهذه الأنماط هي ما درج على تسميته بالقوافي المتراسلة والمتوالية (أو المسطحة) والمتعانقة والمتقاطعة... الخ[3])) وقد أضاف محمد

---

(1)على وفق القوافي المفيدة والمطلقة.

(2)ينظر اللغة الشعرية: 86.

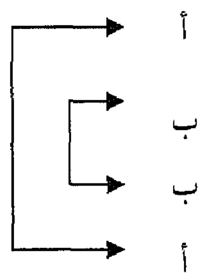
(3)وفي كل ذلك كان محمد كنوني يعتمد على دراسة ل. ج. مازليغا:

Larime dans Laroesie de nallarme (Traveaux delinguistique et dlitrature Strasbourg. 1980,p(438-445)

كنوني إلى هذه القوافي نمطين آخرين هما القافية المستقلة والقافية المتكررة[1]. ويطيب للباحث أن يضيف إلى القافية المتكررة فضلا عن القوافي المذكورة نمطين آخرين هما القافية المتداخلة لأننا نريد تعميما لنمط القافية على كل نص فوجدنا بعض النصوص تتداخل فيها أنماط القافية كأن تشترك في أداء قافية معينة أنماط القافية المتعانقة والمتقاطعة. فاسمينا هذا التداخل الذي يسود قافية نص معين بالقافية المتداخلة وثمة نمط آخر هو القافية المتشابكة سوف يأتي الحديث عنها ولابد من الإشارة إلى اننا سنرجي الحديث عن القافية المتكررة ـ التي تقوم على تكرار كلمة بعينها في النهاية ـ إلى مبحث التكرار في الفصل الثالث من هذه الدراسة أملا بتوجيهها مع غيرها من مظاهر التكرار وعليه سنبدأ بالقافية المتعانقة.

1) القافية المتعانقة

وهذه القافية تعني مجيء القوافي على الشكل الآتي:



وبحسب هذا المفهوم فان هذا النمط قد ينسحب على مقطع من النص أو على جزء من مقطع، غير أن الذي يلحظ نراه ينسحب على النص بتمامه عند أدونيس، سيما والشاعر يميل إلى قصر النص في المتن المدروس ففي قصيدة (الذئب الإلهي) يقول أدونيس:

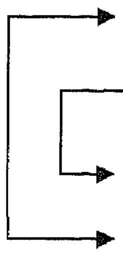
(1)نفسه

الضحى محترق الوجه شريد أ

وأنا صوت القمر ب

تحت وجهي جرس الليل انكسر ب

وأنا الذئب الإلهي الجديد أ



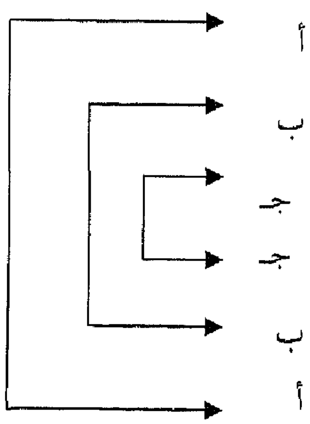
والتعانق الحاصل أعلاه لا يعكس تماثلا صوتيا لنهايات النص وحسب، وإنما يعكس لمقلمن العلاقات بين المفردات الحاملة للأصوات المتماثلة وهذه العلاقات تتمثل في:

أ / علاقة نحوية فـ (شريد) صفة للضحى و (الجديد) صفة للذئب.

ب / علاقة يقترحها السياق فالشريد هو الذي يوفر فرصة لظهور الجديد.

أما تعانق المفردات الحاملة لصوت الراء من خلال (القمر، انكسر) علاقة يقترحها السياق، فالعلاقة صميمية بين القمر والليل الوارد في السياق الذي يقترح مفردة (انكسر) بوصفها مفردة حاملة لصوت (الراء) المتعانقة مع نفس الصوت في (القمر)، فيصير المتلقي أمام استعارة جميلة، فكم هو رائع أن تتخيل القمر كجرس لليل، لكن أدونيس يعطل تلك الاستعارة من خلال تعطيل فاعلية القمر بالموت وفاعلية الجرس بالانكسار وهذا ما يسهم في بيان النهج الدلالي في المتن بعمومه.

وإذا كان الشكل الآنف يكشف عن التعانق في القافية فان أدونيس يقترح ما هو ابعد من الشكل المذكور، كالآتي:



ففي ((دعوة للموت)[أصوات])[1] يعكس هذا الشكل المتعانق القافية إذ يقول:

يضربنا مهيار أ
يحرق فينا قشرة الحياة ب
والصبر والملامح الوديعه جـ
فاستسلمي للرعب والفجيعه جـ
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة ب
واستسلمي للنار أ

وإذ يظهر العناق بين قوافي النص ابعد من الشكل المقترح لهذا النمط من القوافي[2] وقد يصحب هذا العناق القافوي قافية تقف في قلب هذا الشكل ولها حق الانتماء للقافية الأولى أو الأخيرة ومن هنا يمكن عد هكذا قافية على أنها النواة الدلالية للقوافي المرموز لها، وكذلك يمكن عدها نواة دلالية للنص ففي قصيدة (قربان)[3]،إذ يقول الشاعر:

في كهوف العذاب العتيق
حيث كنت أحب الإله
أحب نساء القصور
حيث عشنا ـ أنا والجنون الصديق
ضعت بين الشهور
فعبرت المفازة
وتركت ورائي الطريق

(1)أغاني مهيار: 21.

(2)وللحديث عن علاقة الألفاظ الحاملة للقوافي المتعانقة، ينظر 22 من البحث.

(3)أغاني مهيار: 110.

نستطيع رصد العلاقات الناجمة عن سلسلة القوافي المتعانقة من خلال (العتيق × الطريق) و (الإله × المفازة) و (القصور × الشهور) وتقف مفردة (الصديق) في قلب النص لتعبر عن قدرتها على الالتحاق بـ (العتيق) من جهة ومن جهة أخرى بـ (الطريق)، لاسيما وما تتمتع به تلك المفردات بالإضافة لحملها صوت (القاف) بوصفه نهاية ورويا لجميع المفردات ـ فهي جميعا: ـ

أ / معرفة بالألف واللام كما أنها كذلك.

ب / جاءت بصياغة صرفية موحدة فهي على وزن (فعيل) مما يخلق طبيعة جناسية بين هذه المفردات.

جـ / كما أن دلالة هذه المفردات من خلال العلاقات السياقية في النص ولاسيما صلتها بـ (العذاب، والجنون، والتجاوز) و (ورائي)، نستطيع ضمها إلى الحقل الدلالي لمفردات (الرفض، البحث) بصفتها وحدات تكشف عن البعد الدلالي المهيمن على المتن المدروس.

غير ان العناق بين (الإله، المفازة) ـ فضلا عن كونهما محليين بـ (الألف واللام) ـ يكشف كذلك عن علاقة نحوية فكلاهما مفعول به، أما العلاقة بين (القصور × الشهور) هي علاقة صرفية فكلاهما على وزن (فعول) فضلا عن كونهما معرفين (بالألف واللام) وهذا يكشف عن الطبيعة الجناسية لهاتين المفردتين. وقد شكل هذا النمط من القوافي (19.230٪) من مجموع نصوص الديوان إذ احتل مساحة (30) نص في المتن المدروس

2) القافية المتراسلة

وهي القوافي التي تأتي على شكل (أأأأ) وهي تذكرنا بالتماثل العمودي للقافية في القصيدة العمودية ومثال ذلك قول الشاعر في (قد تصير بلادي)[1].

ها أنا أتسلق اصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرب عنها

لأراها

وهنا نلحظ سلسلة من القوافي المتماثلة قوامها الصوتي يتجسد في (الهاء) المطلقة بالألف بوصفها رويا موحدا، غير أنه يعدم من سمة التعانق فالقافية في ((ذراها × لاراها)) تشبه إلى حد ما القافية المسماة بـ (لزوم ما يلزم)[2] مما انعكس على البناء العروضي فجاءت المفردتان على قياس (فعلاتن)[3].

أما التماثل بين (فيها × عنها) فهو يعكس علاقة نحوية فالتركيب (= الجار والمجرور) لازم صورتيهما. ولا نعدم كذلك في تحديد سمة من سمات التقابل الدلالي بين (الجار والمجرور) في كلا الموضعين ففي حين يشعرنا تركيب (عنها) بالابتعاد فان تركيب (فيها) يشعرنا بالغوص والانغماس حد الموت وهذا التقابل ينعكس بلا شك على الأثر الدلالي للنص.

(1)أغاني مهيار: 134.

(2)هو أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية وإنما يفعل ذلك زيادة في الإيقاع الموسيقي للقافية: ينظر فن التقطيع الشعري· 261.

(3)باحتساب الواو في مفردة ذراها.

وقد يكون هذا اللون من القوافي مصحوبا بما يسمى بـ (الإشباع السمعي)(1) الذي يكون مع خروجه على النظام الصوتي المتماثل لقوافي النص لا ينفرد بدلالة مستقلة داخل النص، ومن جهة أخرى يكون متعلقا بشطر آخر يقف الشاعر عنده شعوريا كما في قول الشاعر(2): ـ

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي ارضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي

والقوام الصوتي لتراسل القوافي في النص هو صوت (التاء) الموصولة بـ (ياء المتكلم) وقد قطع هذا التراسل صوت (الهاء) المطلق بالألف في (حيرتها) على أن القياس الحاضر للمفردات الحاملة لأصوات القوافي المتماثلة هو تفعيلة (فاعلن) المخبونة (= فعلن) من خلال ذلك نجد ان مهمة (الإشباع السمعي) في النص المذكور جاء ضمن سياق جملة شعورية واحدة ـ بدليل ان السطر الذي يليه تصدرته رابطة لغوية (= الواو) ـ لا يكتمل مؤداها إلا بالوقوف على آخرها في السطر الذي يليه.

وقد ضممنا لطبيعة هذا النوع من القوافي التي يمكن كتابة النصوص الواردة فيها على هيأة القصيدة العربية العمودية ففي قصيدة (أعيش مع الضوء)(3) يقول الشاعر: ـ

(1)ينظر اللغة الشعرية: 90.

(2)أغاني مهيار: 89.

(3)أغاني مهيار: 184.

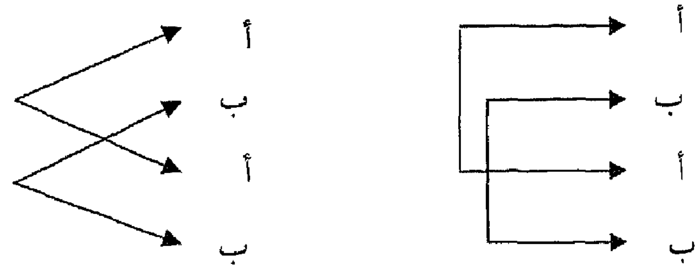
أعيش عمري عبير
يمر وثانيتي سنوات
واعشق ترتيلة في بلادي
تناقلها كالصباح الرعاة
رموها على الشمس قطعة فجر نقي
وصلوا عليها وماتوا
إذا ضحك الموت في شفتيك
بكت من حنين إليك الحياة

والحق ان إمكانية كتابة هذا النص على الشكل العمودي المألوف للقصيدة العربية واضحة وجلية فنكون أمام أربعة أبيات على وزن المتقارب يشكل السطران الخامس والسادس بيتا مدورا منه، على ان البيت الأخير من النص يخرج لمعنى الحكمة، ولذلك جاءت اشطره مفصولة عن النص طباعيا لتلخص وجهة نظر خاصة بالشاعر إزاء الآخر (المخاطب) كل هذا يجعلنا نقف على قوافي متراسلة إذا راعينا النهايات الشعورية التي لا نقف عندها إيقاعا وحسب وإنما نقف عندها دلالة أيضا.

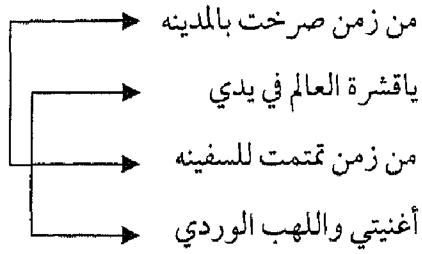
وحضر هذا اللون من القوافي في الديوان بنسبة (12.179 ٪) وبواقع (19) نصا على مساحة الديوان.

3) القوافي المتقاطعة

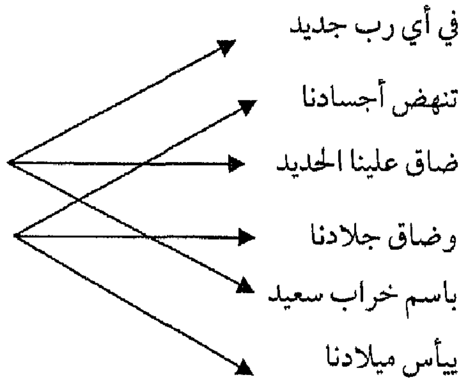
وهذا النمط من القوافي يمثله الشكل الآتي: ـ



وصدى هكذا نمط من القوافي عند آدونيس في أغاني مهيار الدمشقي قوله في قصيدة (الكرسي [حلم])[1]،



وعلى الرغم من مجيء هذا الأنموذج من القوافي متداخلا مع غيره فنحن لا نعدم من الظفر بتقاطع يشمل النص بتمامه الأمر الذي يقود إلى عرض نموذج آخر ابعد من الشكل المذكور ويعكس علاقات اعقد مما تتوفر عليه، آنفا، ففي (مرثية الأيام الحاضرة)[2] حيث يقول الشاعر في احد المقاطع الشعرية المتداخلة نصا تظهر قوافي الشكل الآتي: ـ



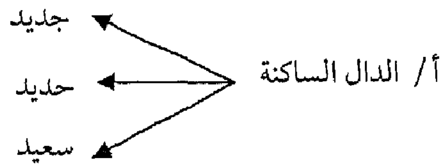
فنحن نلحظ ان منظومة تقاطع القوافي ثلاثية تتقاطع فيها أصوات (الدال الساكنة، والنون) المطلقة بالألف، ولو شئنا تلمس الدلالة بين المفردات الحاضنة

---

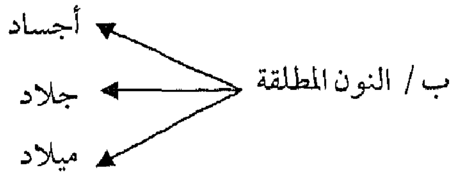
(1)أغاني مهيار: 76.

(2)أغاني مهيار: 211.

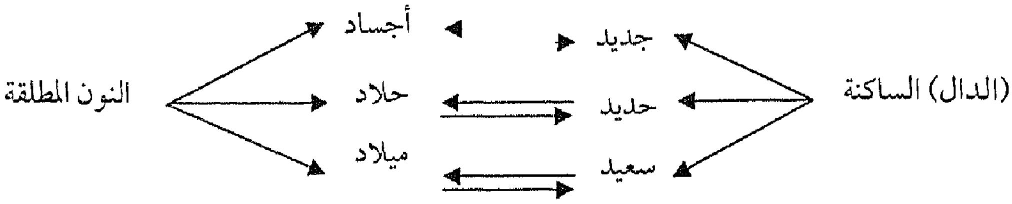
للمقومات الصوتية المتقاطعة (الدال، والنون) نلاحظ ان الشاعر كان باستطاعته ان يقيم النص على (الدال) أو انه قائم على ذلك في حقيقته باعتبار ان (النون) المشكلة لأحد الأصوات المتقاطعة في الأداء موضع زيادة في النص، جيء بها في محاولة لاستنطاق الآخرين وليس أدل على ذلك من معنى (الجلد والميلاد) فكلا المفردتين تقود إلى الصراخ والاستصراخ لآخر، وإذا كان ذلك في عموم النص المذكور على صعيد التقاطع، فان لكل مجموعة خصوصية محددة بحسب الخطاطتين الآتيتين: ـ



وصلة الجديد بالحديد يشعرنا بالمنافسة أما صله (سعيد) بـ (جديد) هو الأشعار بالفرح، أما



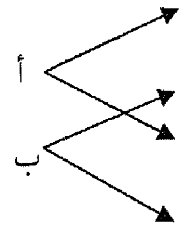
فان الصلة بين جلاد وأجساد هي الحيز المكاني الذي تمارس فيه عملية الجلد وتبقى صلة ميلاد بأجساد هي اللحظة الزمنية التي ينفجر من خلالها (الجسد) ليعانق الحياة، والحق اننا لو أجهدنا أنفسنا في تصور منظومة العلاقة بين دائرتي (أ، ب) وقلبنا المعادلة لاستطعنا من خلالها كشف جوهر التقاطع القافوي، ومدى انعكاس ذلك على الأثر الدلالي للنص إذ نستطيع تشكيل النص من خلال المفردات الحاملة للأصوات المتقاطعة الأداء في النص حسب الخطاطة الآتية: ـ



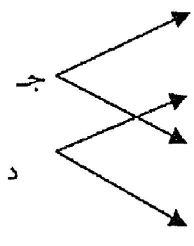
فعلى الرغم من ان العلاقة بين الجدة والجسد تبقى في إطار احتمالية التأويل، فان العلاقة بين (الحديد والجلاد) متأتية من احتمالية أن يكون الحديد واحدا من أدوات الجلد و (ثيمة) هذه العلاقة تنسحب إلى العلاقة بين (الميلاد والسعادة) فقد يكون الميلاد واحدا من اسباب السعادة.

ويظهر تقاطع الأصوات المشكلة لهذا النمط من القوافي من خلال المفردات المحمولة عليها ومن خلال نسق آخر من أنساق التقاطع المتوالي (= أ ب أ ب، جـ د جـ د) ففي النص المذكور نفسه(1) يقول الشاعر: ـ

يجهل أن الصخرة الجارحه أ
قصيدة مخنوقة في الشفاه ب
ويفهم الجاموسة النابحه أ
حمامة أو زهرة أو اله ب



وذات يوم تبعث الحشرجات جـ
في وطن الضفادع الجائعة د
وتنقل الخبز والصلاة جـ
جرادة أو نملة ضائعه د



(1)أغاني مهيار: 215.

ففي النص نلاحظ توالي النسقين يشكل كل منهما تقاطع قافويا في نص واحد، إذا ظهر التقاطع بين صوت الحاء وقد التحقت بها (الهاء الساكنة) الساكنة في (نابحه × جارحه)وبين صوت الهاء المسبوقة بالمد (= الألف) في (شفاه × الإله) وسمة العلاقة بين المفردتين (نابحة × جارحة) متأتية من (النباح) لحيوان قد لا يكون أليفا وبالتالي فان الجرح هو واحد من نوازعه، وعليه فان (الشراسة) بؤرة لهاتين المفردتين المتماثلتين في أصوات نهايتيهما بوصفها جزء من قافية النص.

أما عن صلة (الشفاه) بـ (الإله) فمتأتية من كون الشفاه الدال البارز لصلة المخلوق بالخالق فمن خلالها تنكشف الأصوات والصلوات المعبرة عن سرائر المخلوق وخلجاته ومن ثم فان بؤرة هذه المفردات المتماثلة الأصوات في قوافيها تتعلق بالإله الرحيم. ويلي هذا الأنموذج من التقاطع تقاطع آخر بين (الحشرجات × الصلاة) من جهة و (الجائعه × الضائعه) من جهة أخرى فالتماثل بين أصوات نهاية (الحشرجات، الصلاة) ينعكس على وجود صلة دلالية بينهما، فالصلاة قد يصحبها تغير في الأداء الصوتي للمصلي ولاسيما من خلال الدعاء والتوسل وما يضفي ذلك من مسحة على صوته يمكن نعتها بـ (الحشرجة). فبؤرة هذه المفردات المتماثلة الأصوات في نهاياتها تنطلق من الصلاة وما يسودها من طقوس روحانية تعرف حق الإله وتدرك رحمته. وهذا في الواقع يتقابل في بؤرته مع البؤرة الدلالية التي يسلط الضوء عليها تماثل أصوات نهاياتها (= الجائعه، الضائعه) فالضياع يؤدي إلى الضياع فالعلاقة متبادلة ومتضافرة، وكلاهما يقود لأن ينفصل الفرد عن طباعه ويميل إلى الشراسة.

وعلى الرغم من عرض النص بتلك الهندسة المذكورة آنفا فان طبيعة التقاطع موجودة في جوهرها، ومعبر عنها.

ومن هنا نستطيع أن نضم المفردات الحاملة لأصوات القافية إلى بؤرتين، الأولى: بؤرة الشراسة والفجيعة وتمثلها مفردات (جارحة، نابحه، جائعه، ضائعه)، والثانية: بؤرة الرحمة والوداعة وتمثلها مفردات (شفاه، اله، حشرجات، صلاة).

وإذا كانت (الهاء) بوصفها لاحقة صوتية فانها تخفي في دفقها المهموس أشياء في نفس المبدع فان أصوات المد (= الألف) الملازمة لمفردات البؤرة الثانية ترمز إلى سمو مكانة من تذهب إليه كل تلك الروحانية التي تشيعها المفردات التي تنطلق من بؤرة الرحمة والوداعة

4) القافية المتوالية

ومن خلال هذا النمط يتم الانتقال من مزدوجة قافوية إلى أخرى وعلى الشكل الآتي (أ أ، ب ب)، ونستطيع أن نتمثل ذلك من خلال قول أدونيس في قصيدة (ملك مهيار)[1]:

ملك مهيار   أ
ملك والحلم له قصر وحدائق نار   أ
واليوم شكاه للكلمات   ب
صوت مات   ب

ففي هذا النص تتوالى أصوات (الراء والتاء) كل منهما يمثل مزدوجة قافوية والتوالي قائم على التماثل الصوتي لنهايات المفردات الحاضنة للقافية ففي كل زوج من أزواج القافية يظهر رويا موحدا ففي الزوج الأول يظهر (الراء) المسبوق بالمد (الألف)

---

(1) أغاني مهيار: 16.

وكذلك الزوج الثاني وقد ظهر (التاء) المسبوق بالمد أيضا فضلا عن هذا فان (مات) تظهر كانها جزء من مفردة (كلمات).

وقد يظهر في هذا النمط من القوافي ما يسمى بـ (الإشباع السمعي) من خلال قافية تفصل بين كل زوج من الأزواج المتوالية كما في الترسيمة (= أ أ ب ج ج ب) إذ يقول الشاعر في واحد من نصوصه[1]

أسلمت للصخور والأصداء (أ)
راياتي المخنوقة النداء (أ)
أسلمتها لقلعة الغبار (ب)
لكبرياء الرفض والهزيمة (جـ)
لم يبق لي إلاك يا بلادي القديمة (جـ)
أيتها الأسرار (ب)

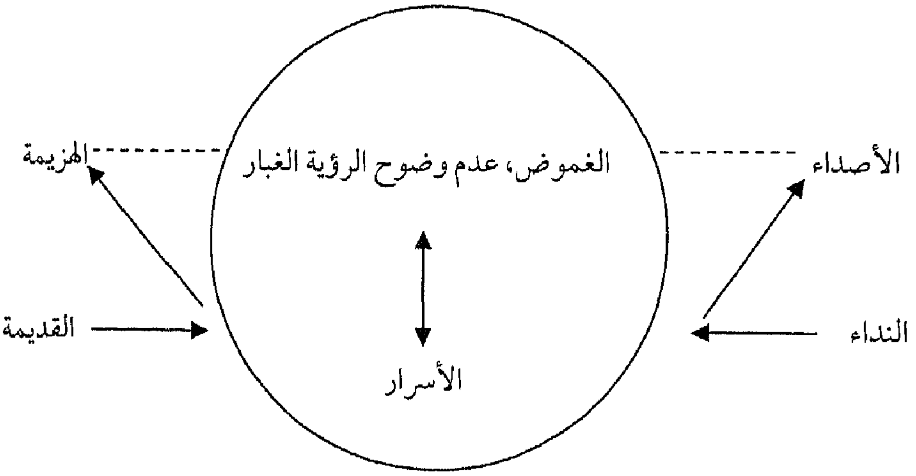
فقد مارست مفردتا (الغبار والأسرار) من خلال صوت (الراء) المسبوق بالمد دور الإشباع السمعي وظهورها في النص يمثل تدرجا دلاليا. فالزوج القافوي الأول يسهم في وحدة دلالية يكون ختامها الإشباع السمعي ليختزل دلالة ما تقدم عليه كما ان الأصداء والنداء تعكسان صياغة صوتية مشوشة لان النداء يشوهه الصدى، فالتشويش يعكس عدم وضوح الرؤية مما استدعى للإشباع السمعي مفردة مثل (الغبار) المهيئة لاستيعاب ما تقدم بحكم ما تمثله من غموض وعتمة. السياق يحمل في ثناياه مفردات توجه المعنى للصف الدلالي المذكور ولاسيما مفردتي (الصخور والمخنوقة).

---

(1)المصدر نفسه ، البلاد القديمة: 79.

أما الزوج القافوي الثاني يحمل في السياق الوارد فيه مفردات مثل (القلعة والكبرياء) وهذا ما يجعل المفردات الحاملة لأصوات القافية (= الهزيمة، القديمة) تتلوث بالثيمة الدلالية للنص، فالهزيمة تعكس النداء في صورته الاصدائية، فكلاهما يمارس العودة والارتداد، والقديمة سمة مكانية لأنها ارتبطت بـ (البلاد) غير أنها زمانية بفعل القدم، وهذا النعت (= القديمة) يجعل الملامح غير واضحة، مثلما الصدى يجعل معالم الأصوات غير واضحة بفعل الارتطام.

كما ان المفردات التي مارست دور الإشباع السمعي في النص جاءت بوصفها مرآة دلالية لما أشاعه النص من دلالة فـ (الغبار والأسرار) كلاهما يتمتع بضبابية واستغلاق يمثل البؤرة المحركة والكاشفة لكنه النص ونستطيع تمثل العلاقة بين المفردات الحاملة للقوافي بالخطاطة التالية: ـ



فعلاقة النداء في خلق الغموض بوصفها بؤرة للنص تتبلور من خلال ارتداد النداء إلى الأصداء ومن ثم الإسهام في عدم وضوح الرؤية الذي قد يؤدي إلى الهزيمة التي بارتطامها بالغبار تضفي سمة القدم بمعناها السلبي مما يجعلها تتسم بسمات الغبار بمعناه الفيزيائي ـ كما ان العلاقة بين (القديمه والهزيمه) علاقة ارتدادية فكلما احكم السر قبضته ارتدت الذات إلى البلاد القديمة وهي منهزمة.

كما اننا نستطيع أن نظفر بتقابل صوتي بين أزواج القافية من خلال أصوات القافية فالمفردات الحاملة لصوت (الميم) المؤدي بإطباق الشفتين يقابل صوت (الهمزة) المسبوق بالمد (الألف) الذي يؤدى بأقصى درجات انفتاح للمخارج الصوتية ولاسيما الشفتان.

وكان حضور هذا النمط من القوافي بنسبة (6.410٪) وبواقع عشرة نصوص في الديوان.

5) القافية المتداخلة

وهذا نمط اجترحناه وفيه يتداخل نمطان من الأنماط الآنفة الذكر في هيكلية أداء قافية نص معين ولعل الذي أعان البحث على أن يسم كل نص بنمط معين من أنماط القافية هو قصر نصوص المتن المدروس.

وسنبين مظاهر تداخل أنماط القافية كما يأتي:

5-1: تداخل المتعانقة والمتوالية

ونتمثل لذلك بقصيدة (البرق)[1] إذ يقول الشاعر: ـ

أومأ لي برق بكى ونام (أ)
في غابة الظنون (ب)
يجهل من أكون (ب)
يجهل أني سيد الظلام (أ)

---

(1)أغاني مهيار: 84.

أومأ لي برق بكى ونام (أ)

نام على يدي (جـ)

منذ رأى عيني (جـ)

ففي هذا النص نستطيع رصد نمطين من أنماط القافية، في المقطع الأول بين مفردات (نام × ظلام) و (الظنون × أكون) وعلى الشكل الآتي (أ ب ب أ) والعلاقة جلية بين المفردات المتعانقة (نام، ظلام) فإذا يكون الليل هو المحل الشرعي للنوم فانه مظلم، أما (الظنون وأكون) فإذا يكون الظن احتمالي فان الطبيعة السباتية التي وردت في (أكون) تكشف عن الشك من خلال عبارة (تجهل من أكون).

وإذا تركنا الشطر الأول من النص فاننا نكون في عموم النص أمام نمط القافية المتوالية وحسب الشكل (ب ب أ أ جـ جـ).

2- 5: تداخل المتراسلة والمتقاطعة

ونتمثل لهذا التداخل بقصيدة (العباءة)[1] إذ يقول أدونيس: ـ

في بيتنا عباءة

فصلها عمر أبي (أ)

خيطها بالتعب (أ)

تقول لي كنت على حصيره (ب)

كالغصن المنجرد (جـ)

وكنت في ضميره (ب)

غد الغد (جـ)

---

(1)أغاني مهيار: 171.

فالتراسل جاء اولا (= أ أ) من خلال صوت (الياء) في (أبي، التعب)، ومن ثم صار النص إلى القافية المتقاطعة بحسب الشكل (ب جـ ب جـ).

5-3 : تداخل المتوالية والمتقاطعة

ونستطيع ان نتمثل لمثل هذا التداخل بـ (ريشة الغراب)[1] إذ يقول الشاعر: ـ

آت لا زهر ولا حقول (أ)

آت بلا فصول؛ (أ)

لا شيء لي في الرمل في الرياح (ب)

في روعة الصباح (ب)

إلا دم فتى

يجري مع السماء

والأرض في جبيني النبي

رف عصافير بلا انتهاء

وحيث تصدرت النص القافية المتوالية وقد تعاقبت أزواج القافية وكان القوام الصوتي للزوج القافوي الأول صوت (اللام) أما الزوج القافوي الثاني فكان قوامه الصوتي صوت (الحاء) ثم انفلت النص عن هذا النمط إلى نمط القافية المتقاطعة وكان قوام الإطلاق المتقاطعة أصوات (الياء والهمزة) وعلى الشكل الآتي (ي، ء، ي، ء).

5-4 / تداخل المكررة والمتأنقة

وهذا التداخل نتمثل له بقصيدة (المدينة) [2] إذ يقول أدونيس: ـ

---

(1) نفسه: 190.

(2) أغاني مهيار: 166.

نارنا تتقدم نحو المدينة أ

لتهد سرير المدين أ

سنهد سرير المدينة

سنعيش ونعبر بين السهام ب

نحو ارض الشفافية الحائرة جـ

خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة جـ

حول دوامة الرعب (م)

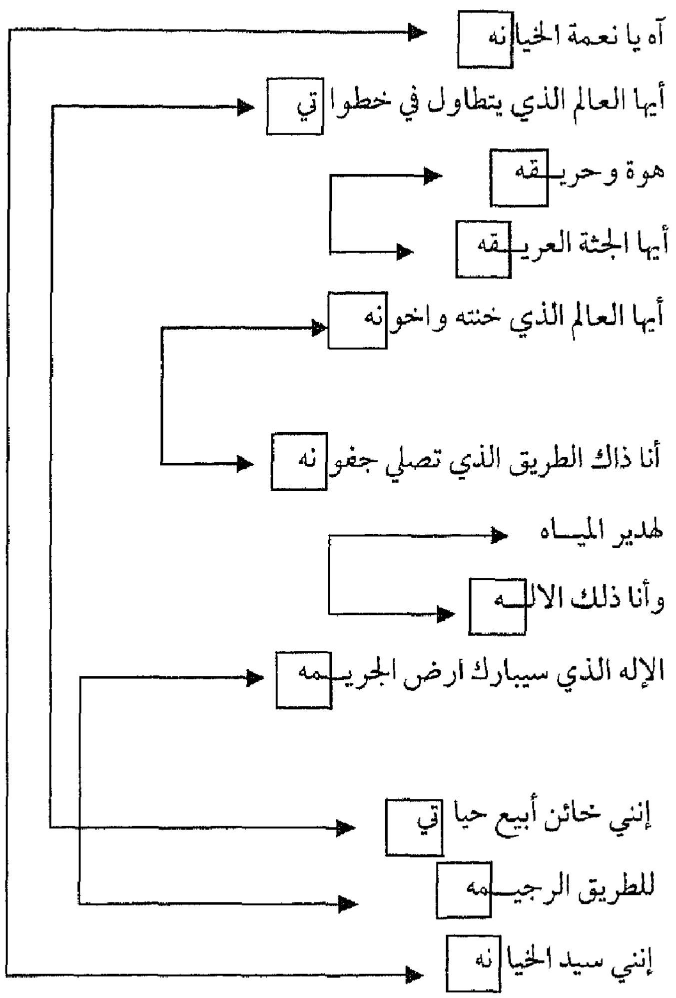
حول الصدى والكلام جـ

فإذا تكررت (المدينة) في نهايات الأشطر الثلاثة الأول فان هذا يعد من نمط القافية المكررة الذي يحاول الشاعر لفت انتباه المتلقي إلى دلالة معينة من خلال تكرار الوحدة الدلالية المعبرة عن ذلك،غير أن النص عدل عن هذا السلوك القافوي إلى نمط القافية المتقاطعة قوامها الصوتي صوت (الميم) المسبوق بالمد (الألف)من جهة،ومن جهة أخرى صوت (الراء) الذي يعقبه صوت (الهاء).

6) القافية المتشابكة

وهناك تمظهر للقافية لا يخضع فيه النص لأحد الأنماط المذكورة، وإنما نجد في قافية نص ما سلسلة من العلاقات الثنائية أي ان كل قافية لها قافية أخرى تتعلق بها في هيكلية بناء نهايات النص، وقد تكون العلاقة ثلاثية كان يكون للقافية ما تتعلق به في قافيتين اخريين فينظم النص أما على وجود علاقات ثنائية أو ثلاثية دون أن يكون لها شكل منضبط وتظهر وكأنها متشابكة ويصحب تشابك القوافي تشابك دلالي مما يخلق تماسكا في وحدة النص. ففي قصيدة (الخيانة)[1] يظهر تشابكا ثنائي القافية إذ يقول الشاعر:ـ

(1)أغاني مهيار: 107.



وبسبر غور المعطيات الصوتية لقوافي النص نجد انها صنعت جملة من العلائق الدلالية المترتبة على التماثل الصوتي في نهايات النص ولو شئنا كشف النص من خلال المفردات المتماثلة النهاية. فانا نسجل بدأ هيمنة العنوان (الخيانة) بوصفها ثيمة للنص؛ فكانت تلك المفردة أول قوافي النص وآخرها. وهذا التكرار على هذا الشكل ـ كما في الخطاطة المصاحبة للنص يجعلنا أمام ما يسمى بـ (= الخيانة) في البداية والنهاية لم يكن تكرارا محضا وإنما كان مجيئها في أول النص يحمل سمة السخرية والتهكم وفي النهاية جاءت مشحونة بلذعة وجدانية ولعل السخرية نابعة من إضافتها إلى (نعمة) هذه وتلك مفارقة لا تغيب عن ذهن القارئ، أما الأخرى فقد جاءت بفعل السيادة ولاسيما تأوه الشاعر فكانت المفردة مشحونة بحرقة؛ فقد مارست الذات (الخيانة) حتى صيرتها سيدا لها فلم يكن التكرار إلا

إشعارا بتشابك دلالي نجم عنه تكثيف النص كما انه ـ أي التكرار ـ اظهر ثيمة النص (الخيانة) بمظهر درامي على صعيد المعنى من خلال ترتيبها وفق هذا الشكل.

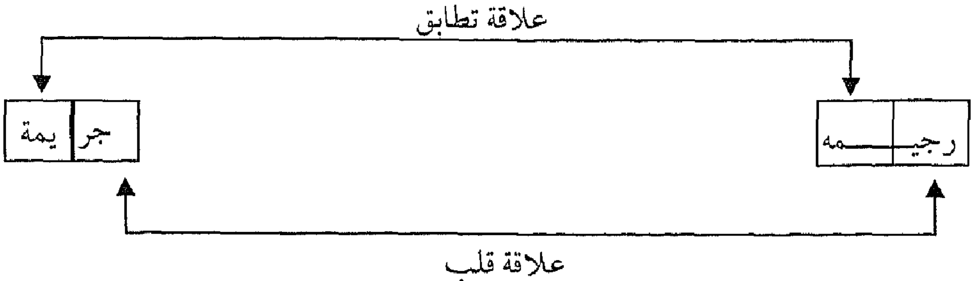
وعلاقة ثانية يمكن رصدها من خلال (أخونه × جفونه) هذا التعانق الصوتي مثلما يسهم ذي دائرية النص يسهم كذلك في مسك رؤية القارئ إلى الداخل إذ يلفت الانتباه إلى شبكة أخرى من العلاقات القافوية التي تحيل بلا شك على علاقات جناسية على صعيد المقطع الواحد من النص وإذا كنا في علاقة سابقة نسجل تعانق البداية بالنهاية واشتباك المقطع الأول فاننا نستطيع تسجيل علاقة أخرى على صعيد المقطع الثاني: (مياه × اله) فهناك أولا:ـ علاقة جناسية قوامها الصوتي (المد + الهاء) كما أن هناك علاقة معرفية فالماء مادة الإله الأولى لصنع هذا العالم:- ((وجعلنا من الماء كل شيء حي _ الأنبياء _ 30)) الذي ما زالت ألذات تمارس خيانته على الرغم من الصلاة التي تمارسها جفون العارف به، كذلك فان النص في مقطعه الثاني يسجل فيه مفردات (الجريمة ×الرجيمه) التي سرعان ما نرصد اشتباكهما في جملة من العلاقات: ـ

أ/ علاقة نحوية فكلاهما في موضع الإضافة كما انهما معرفان بـ (ال) التعريف.

ب/ علاقة معجمية (رجم × جرم) فكلاهما من جذر ثلاثي واحد.

جـ/ علاقة دلالية يقدمها الموروث الديني، وهذا يتساوق في نتيجته مع ثيمة النص (الخيانة) التي لا تخلو من معنى الجرم وما يترتب من ذلك الجرم من عقاب. فالزنى مثلا جرم (=خيانة) فيشرع الرجم عقابا لمرتكبه.

د/ علاقة تركيبية تسهم في إيجاد صياغة جناسية فنحن نستطيع تمثل تركيب المفردتين من خلال الخطاطة الآتية:



وكأن الحروف الأصول تشترك أصواتها في التعبير عن معنى بعينه وحين تتقلب هذه الأصوات تكون معانيها متقاربة وان لم النظم واحدا لأجل التقديم والتأخير في الحروف ولكنه قريب من لفظه قريب في معناه فالمادة واحدة تقلب إلى صور مختلفة إلا أنها صورة بحسب قول (ابن جني) يخطمها كلها معنى واحد[1].

فكأننا في القوافي المتشابكة نجد ان الأصوات في نهايات النص تمثل الخطام المعنوي الذي نستطيع الولوج من خلاله إلى الفعل المحرك للنص. وبذلك نقف على المعالم الصوتية للقافية في اعرض مساحة لها من حيث التركيب إذ لم يكن التماثل الصوتي في نهاياتها طلبا للحصول على الصياغة الجناسية وحسب وإنما كان ذلك التماثل إشارة إلى المتلقي لان يجعل في حسبانه السمة الدلالية المشتركة بين تلك المفردات التي تماثلت فيها أصوات النهاية ونستطيع جدولة أنماط القوافي بحسب نسب تواجدها وواقع حضورها في المتن المدروس وكما في الجدول الآتي:

نمط القافية	المتشابكة	المتعانقة	المتداخلة	المتراسلة	المتقاطعة	المتوالية	المكررة	المستقلة	المجموع
أعداد النصوص التي يسودها النمط	46	30	27	19	16	10	8	0	615[2]

(1) ينظر المحتسب: 231. وكذلك ينظر الدراسات اللهجية والصوتية: 279.

(2) ارتفع عدد النصوص بالنسبة إلى مجموع ما هو موجود في المتن ـ كما هو مبين في جدول سابق، وذلك لأننا احتسبنا المقاطع المتداخلة مع النصوص النثرية لغرض تصنيف أنماط القوافي.

الفصل الثالث

الأداء الأسلوبي في المستوى التركيبي

توطئة

المبحث الأول: لأداء الأسلوبي في مستوى التوازي

1 ـ التوازي النحوي ـ صرفي

2 ـ التوازي الأحادي

3 ـ التوازي المتقابل

المبحث الثاني: الأداء الأسلوبي في مستوى التكرار

1 ـ تكرار البداية

2 ـ التكرار اللفظي

3 ـ تكرار النهاية

4 ـ تكرار العبارة

5 ـ التكرار الاشتقاقي

6 ـ التكرار الطرفي

3

الفصل الثالث

الأداء الأسلوبي في المستوى التركيبي

توطئة

لما كنا في الفصلين المذكورين آنفا من البحث نتبين النهج الأسلوبي لأدونيس في الصوت بمستوييه الوزني والتفعيلي من جهة، وبمستواه الفونيمي من جهة أخرى. فان هذا الفصل سيخصص لبيان النهج الأسلوبي في المستوى التركيبي الذي يترك آثارا واضحة في البناء الصوتي وذلك من خلال مظهرين من مظاهر التركيب وهما التوازي والتكرار. ومن ثم تحديد السمات الأسلوبية المؤثرة من خلال هذين المظهرين.

وقد لا يكون بين التوازي والتكرار فارق يستوجب الفصل، خاصة والتكرار قد يكون أساسا في قيام كثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي[1] إلا أن ثمة فارقا بين التوازي والتكرار يهيئ لنا فكرة الفصل لغرض البحث ـ، وهو أن التكرار يعني التطابق في حين أن التوازي يعني التعادل[2] وبعبارة أخرى أننا نعيد التراكيب في حالة التكرار بكل أبعادها اللفظية والعروضية والنحوية والعروضية والدلالية بحيث تتطابق الهيئات. أما التوازي فيظهر أن هناك تعادلا يكون بين الأبعاد المذكورة آنفا في حدودها التصنيفية والدلالية ونستطيع أن نتمثل الفارق بين التوازي والتكرار في هذه الخطاطة: ـ

1- قتل (1) ←———— قتل (2) = تكرار

2- قتل (1) ←———— ضرب (2) = توازي

(1) ينظر: اللغة الشعرية محمد كنوني: 116.

(2) ينظر: أفكار وآراء في اللسانيات: 102.

ففي النموذج الأول نجد الفعل (= قتل) يطابق سابقه (= قتل) فهو ((إعادة اللفظ الواحد بالعدد))[1] وفي النموذج الثاني نجد الفعل (= ضرب) لا يطابق سابقه (قتل) في أبعاده كافة غير انهما متعادلان من ناحية تصنيف كل منهما تركيبيا فكلاهما (فعل) على أن دلالة فعل القتل غير فعل الضرب.

ومما تقدم فان التكرار من خلال إجراءه يقود المتلقي لان تتركز الدلالة في ذهنه من خلال متابعة إلحاح النص على إظهار اسم أو فعل أو حرف بعينه أما التوازي فانه يقود المتلقي لان تتسع دائرة الدلالة لديه من خلال إعادة البنية التركيبية للعناصر المشكلة للنص مما يحمل القارئ على الإلتفات إلى أبعاد دلالية متعددة.

بقي أن نقول: ان لهذه الظواهر ـ التي تكشف عن منحى صوتي بارز ـ وظيفة دلالية لأنها ـ عند الشاعر المبدع ـ لا تولد من فراغ، ولا تهدف إلى سد نقص في الكمية الصوتية للبيت أو الشطر، وإنما تولد ((من خلال المماحكة بين اللغة والنفس))[2].

وقبل الخوض في تفاصيل التوازي والتكرار، هذا جدول يكشف عن اعداد حضور هاتين الظاهرتين المتداخلتين في (أغاني مهيار الدمشقي)، ونسبها.

النمط	التوازي	التكرار
العدد	88	487
نسبه	٪15.331	84.668

(1) البديع في تجنيس أساليب البديع : 476 .

(2) تكرار التراكم وتكرار التلاشي ، ظاهرة أسلوبية : 6 .

المبحث الأول

التوازي

في حصيلة النظام اللغوي، التوازي ناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي ـ الصرفي، والبناء العروضي[1] لذا عده جاكوبسون مبدأ ((يؤسس الوظيفة الشعرية للغة))[2]، ولاسيما انه يسهم في اتساق الخطاب الشعري من خلال ما يهيئه من استمرارية بنية شكلية في سطور شعرية متعددة تبنى على مستوى تركيبي يوفر ـ للعناصر التي تمتلئ بها حقول تلك البنية ـ علاقات صريحة أو ضمنية على المستوى الدلالي لها[3]. كما أن التوازي يسهم في الاتساق من خلال استمرار بنية شكلية في سطور متعددة الأمر الذي يهيئ فرصة لتنامي النص من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي يدفع إلى أن تنفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص فتتحقق بذلك المتعة الجمالية المتوخاة التي تنمي قدرة القارئ على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص.

لذا سننطلق من هذا المفهوم في معالجة أنماط التوازي المقترحة بما يهيئ لنا فرصة العرض الأسلوبي لنتاج أدونيس الشعري (أغاني مهيار الدمشقي) ومن ثم تحديد المهيمن الأسلوبي على ذلك النتاج، ويظهر (محمد كنوني) نمطين من أنماط التوازي[4]:

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 117.

(2)

(3) ينظر نفسه: 230.

(4) ينظر اللغة الشعرية: 118. وقدم الدكتور محمد مفتاح خطاطة تتناول طبيعة التوازي وخصائصه في الشعر العربي أما طبيعته فاشتملت على العناصر الآتية: التوازي المقطعي، التوازي المزدوج، التوازي الأحادي، التوازي العمودي، شبه التوازي الظاهر، شبه التوازي الخفي، أما خصائصه

أ / التوازي النحوي ـ الصرفي

ب / التوازي المتقابل

وأثناء حصر هذه الظاهرة في الديوان لغرض الإحصاء لاحظنا شكلا آخر من أشكال التوازي لا ينسجم والأصناف المذكورة آنفا سوف نسميه ـ لغرض الدرس ـ (التوازي الأحادي)[1] ولابد من الإشارة إلى أن التوازي يبدو في أكثر تجلياته صورة من صور التكرار غير أن طبيعة المنهج تقتضي فصل هذا عن ذاك في سبيل بيان ما ينفرد به الشاعر عن غيره من خلال اعتماده هذا الإجراء الأسلوبي، وعلى وفق ما تقدم سنعرض لثلاث من تجليات التوازي في النص الشعري عند أدونيس ومما يجب أن نشير: إليه هو أن التوازي الأحادي يعني ((ما يكون من تواز بين شطري البيت الواحد))[2] وهذا يعني أن البيت الشعري يصبح متعادل الأطراف أو انه ينقسم إلى نصفيين متوازيين في البناء التركيبي مما قد ينسجم عنه البناء العروضي أيضا.

ويبدو أن الشاعر يعمد إلى هذا الإجراء ليحقق نمو الوحدة الدلالية، وبشكل أكثر سعة في ذهن المتلقي يسهم في ذلك تضافر طرفي الشطر الشعري عند أدونيس مثلا في إماطة اللثام عن دلالة متعانقة يكشفها تعالق مدلولات الدوال التي تتشكل منها أطراف النص ونستطيع أن نتمثل هذا الإجراء على سبيل المثال ـ في هذه الخطاطة: ـ

= فاشتملت على الآتي : توازي التطابق توازي المتماثلة ، توازي المتشابهة ، توازي السلسلة ، توازي تقابل الصيغ ينظر التلقي والتأويل : 152 .

(1) التفت لهذا النوع من التوازي في الشعر شهاب الدين محمد في حديثه عن السجع المتوازي ، وهو أن نراعي في الكلمتين الأخيرتين من القريتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منها ... فان راعى الوزن في جميع كلمات القرائن ، أو أكثرها وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزنا . وقد سمى هذا النوع من السجع بالتوازي : ينظر حسن التوسل : 20 .

(2) المتلقي والتأويل : 152 .

فعل + فاعل + مفعول به   فعل + فاعل + مفعول به

------------------------- ، -------------------------

فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن

فهو تواز تتجاور فيه التواليات التي تعتمد على نواة تركيبية موحدة يقابلها تساوي البناء العروضي.

وقبل الخوض في تفاصيل التوازي هذا جدول يبين أنماطه مقرونة بنسب تواجدها في الديوان.

النمط	النحوي ـ العرضي	التوازي الاحادي	التوازي المتقابل
النسبة	٪64.477	٪21.590	٪13.636

1) التوازي النحوي ـ الصرفي

وفيه تتخذ الأسطر المتوالية صياغة نحوية وصرفية موحدة ومن أمثلة هذا النوع من التوازي قول الشاعر: ـ

فيا صخرتي أثقلي خطواتي
حملتك فجرا على كتفي
رسمتك رؤيا على قسماتي(1)

فالأسطر المتوالية ـ المشار إليها آنفا ـ تعكس نسقا موحدا يقوم على البنية التركيبية نفسها مما أسهم في كشف نسق عروضي موحد أيضا، ونستطيع فك البنية التركيبية الآتية على وفق تصنيف عناصرها من خلال الخطاطة الآتية: ـ

---

(1) أغاني مهيار: 54.

البناء التركيبي/ فعل + تاء المتكلم + كاف المخاطب + اسم منصوب + شبه جملة (جار ومجرور)
السطر الأول / حمل + ت + ك + فجرا + على كتفي
السطر الثاني / رسم + ت + ك + رؤيا + على قسماتي
البناء العروضي / ب ـ ب / ب --/ ب ـ ب / ب ـ ب / ب --

والتوازي المذكور آنفا يكشف عن إلحاح الشاعر على تجسيد ثقل الصخرة في إطار الصورة الشعرية التي يقترحها النص ويشير لها العنوان (= الصخرة)(1)، ومن هنا صار أساس هذا التركيب ينطلق من الأفعال الحاملة للسمات الحركية (حمل، رسم) وهي تنسجم عند المتلقي وسياق الصورة (= الصخرة) من جهة، ومن جهة أخرى تنسجم مع ما تنوء به ذات الشاعر المثقلة الخطوات، حتى يصبح ظهور تلك الأفعال وما تتسم به من حركة تكشف عن معادل لثبات (الصخرة) من خلال ثقلها على الذات الشاعرة. بعبارة أخرى لما كانت الصخرة مصدر من مصادر الثقل في طبيعتها الفيزيائية ومن ثم تمتعها بميزة الثبات صار النسق التركيبي القائم على الفعل ابتداء وما يمتاز به من حركية (= حدث + زمن) يسهم بإيجاد معادل موضوعي في لا وعي الشاعر لذلك الثبات والثقل الذي امتازت به الصخرة، أو القضية المتبناة في وعي الشاعر.

ونستطيع أن نتمثل لهذا الإجراء من نمط التوازي النحوي ـ الصرفي بقول الشاعر في قصيدة (ليس لك اختيار)(2): ـ

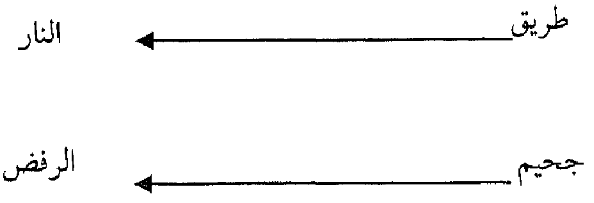
ماذا إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير طريق الجحيم

---

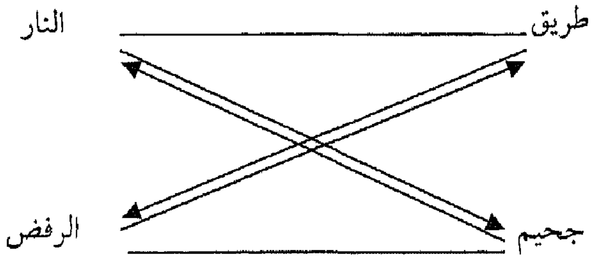
(1) نفسه .

(2) أغاني مهيار : 115 .

وإذا حاولنا أن نجد ما يسهم في انسجام النص من خلال أطراف التوازي المشار إليها آنفا، ومن خلال البنية التركيبية الموحدة فان ذلك سوف يتأتى لنا من خلال العناصر التي تشغل تلك البنية، فنحن أمام ثلاثة عناصر، الأول منها متطابق (= غير) والثاني والثالث يثيران فضول المتلقي فيحاول ان يملأ ما بينهما من ثغرات في سبيل إيجاد علاقة تسهم في منح فرصة لنمو النص فنحن أمام خطين: ـ



ولاشك أن بين أطراف هذه الخطوط المتوازية، علاقة متناظرة، ونحن نعلم ان (الرفض) هو نهج الشاعر في ديوانه[1] وهذا يتلاءم ومعنى مفردة (طريق)، كما ان (الجحيم) صفة من صفات (النار) ومن ثم نستطيع هيكلية العناصر المذكورة آنفا على وفق هذه الخطاطة التي يكشف عما بينها من تواشج دلالي.



فالشاعر من خلال هذا الإجراء الأسلوبي يعين المتلقي على ملء ثغرات النص وصولا إلى اللذة الجمالية المتوخاة وقد يصل الشاعر إلى التوازي من خلال التكرار على غير الصور المذكورة آنفا وذلك من خلال مجيء الهيآت المتوالية بشكل متطابق، ومن ثم ينيط مهمة التوازي بواحد فقط من عناصرها المشكلة للبنى التركيبية الموحدة،ومن ذلك قوله: ـ

(1) لاحظ قول الشاعر:مسافر تركت وجهي/على زجاج قنديلي/خريطتي ارض بلا خالق/ والرفض انجيلي:99

اعبر كتابي

في موكب الصاعقة المضيئة

في موكب الصاعقة الخضراء[1]

وكما هو مؤشر في النص فان المسؤول عن التوازي يكمن في الحقل الأخير، فما هي الثيمة التي ينطلق منها القارئ لكشف الصلة بين هذه العناصر. لاشك أن الصاعقة تكون مصحوبة بالصوت من خلال اصطدام شحنتين وينجم عن ذلك شرارة كهربائية تحيل الليل نهارا من خلال إضائتها ومثلما يصحب كل ذلك تلك الصاعقة فانها تكون مصحوبة أيضا بزخات المطر المسؤولة عن اخضرالأرض من خلال نمو النباتات فيها.

ومن آليات التكرار التي تسهم في إظهار هذا النمط (= النحوي ـ الصرفي) من التوازي. نصوص يظهر فيها تكرار جزء من بنائها التركيبي يقابله ملء حقول وبشكل متواز بعناصر متغايرة بما يهيئ للمتلقي أن يضع إصبعه على لافتة أسلوبه تسترعي انتباهه، ومن ذلك في (أغاني مهيار الدمشقي) قول أدونيس: ـ

ها أنا أتسلق اصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلى من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرب عنها

لأراها[2]

---

(1) أغاني مهبار : 52 .

(2) آغاني مهيار : 134

والأشطر المتوازية في النص نلحظ صدارتها بترتيب ثابت (= ها أنا) الذي امتاز بالتكرارية، أما التعبير فهو من سمات العناصر التي دفعتنا إلى تصنيف ذلك بالتوازي وهي جميعا أفعال مضارعة حتى أننا نستطيع تمثيل النص من خلال الآتي: ـ

هنا أنا	+ فعل مضارع
=	اتسلق / اصعد
=	اتخلص
=	اتغرب

والحق أن مهمة التوازي من خلال ملء حقول التوازي كما هو مبين آنفا بالأفعال المضارعة وعلى هذه الشاكلة يضطلع بمهمة دلالية لا يمكن إغفالها تدعى (التدرج الدلالي) وهي تسهم بلا شك في نمو النص عند المتلقي، فدلالة النص المذكور تتصاعد شيئا فشيئا من خلال توالي هذه الأفعال ـ على الهيئة المبينة آنفا ـ الأمر الذي يسهم في إنتاج نسق من أنساق التوتر الدلالي لاسيما والأفعال تبدو كأنها تتدرج في موضوع واحد[1] وهذا ما يدعوه أبو ديب بـ (الفجوة: مسافة التوتر)[2] فالملتقي يشد للطبيعة الدلالية لهذه الأفعال إلى الحد الذي يدمن فيه ان كل ما سيأتي يكون على هذه الشاكلة، غير ان أدونيس سرعان ما يفاجئ المتلقي من خلال نسفه لهذا النسق الدلالي المتدرج بشكل متراكم، كل ذلك يكون بفعل أخير، وتفعيلة واحدة من خلال قوله

(1) التدرج وهو ان تكون المفردات والأفكار التي يقدمها السياق كأنها تتدرج في موضوع واحد ينظر ظاهرة التقابل : 25 .

(2) هذا المبدأ (الفجوة : مسافة التوتر) هو ما أقام عليه الدكتور كمال أبو ديب كتابه (في الشعرية) .

(لأراها)[1] لهذا نرى ان النص مع هذا الفعل (= لأراها) الذي جاء في سطر مستقل لا يكرر الثابت (= ها أنا) لأنه لما تقاطع الفعل في طبيعته مع الأفعال السابقة تقاطع أيضا في التركيب مع ذلك الشكل الصانع لذلك النسق من التوازي.

من جهة أخرى جاء التدرج الدلالي الذي شهده النص النابع من المتغيرات (= الأفعال المضارعة) في تسلسل دلالي منطقي بين وهو كالآتي:ـ

أتسلق / اصعد ← أتخلص ← أتغرب

فالتسلق هو البداية المنطقية لمن يريد الصعود آملا في التخلص، وهذا الأخير يؤدي بالذات إلى التغرب عن البلاد من خلال الابتعاد (الزماني)، ولعل في تضعيف الراء واللام في الفعلين السابقين ما ينبئ المتلقيعظم ما أنيط بالذات المنتجة للنص من مهمة شاقة.

ومثل هذا النسق من التوازي (النحوي ـ الصرفي) الذي يعتمد على عنصرا ثابت وآخر متغير نجده أيضا في قول الشاعر:ـ

بيروت لم تظهر على طريقي
بيروت لم تزهر وها حقولي
بيروت لم تثمر
وها ربيع الجراد والرمل على حقولي
وحدي بلا زهر ولا فصول
وحدي مع الثمار
من مغرب الشمس إلى ضحاها

---

(1) وفي هذا النسق الشعري من النص ما ينسجم وما أسس له البحث من واسماه بـ (الاستنشاق الصوتي ـ دلالي) (الانتثار الصوتي ـ دلالي) ينظر البحث :

أعبر بيروت ولا أراها
أسكن بيروت ولا أراها
وحدي أنا والحب والشهار
نمضي مع النهار
نمضي إلى سواها[1]

2) التوازي الأحادي

ونعني به التوازي الذي تتجاور فيه المتواليات المعتمدة على نواة تركيبية موحدة، ويسهم هذا التجاور التركيبي بشكل متضافر بطرح سمة دلالية تكون أكثر إشراقا وإيحائية، كما أنها توسع الدائرة المعرفية عند المتلقي بشكل متتابع.

وللكشف عن صياغة هذا النمط من أنماط التوازي نقف على قول الشاعر في قصيدة (السدود)[2] إذ يقول: ـ

دائما في عروقك الإجهاض
لك في القشر نجمة ، لك في الصخر تراث
وفي النهار بلاد
يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعاد

فالشطر المنصوص عليه آنفا ينقسم إلى متواليتين تتكرر فيهما البنية التركيبية على الوجه الآتي: ـ

(1) أغاني مهيار : 193 .
(2) المصدر نفسه : 69 .

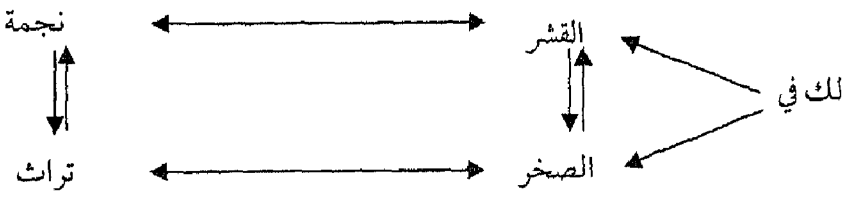
لك	+ (شبه جملة = جار ومجرور)	+ اسم
=	+ في القشر	+ نجمة = (6)
=	+ في الصخر	+ تراث = (6)

وقد انعكس هذا التوحد في البنية الشكلية لأطراف هذا التوازي على السقف الزمني لأداء كل منهما حيث يشكل الشطر بمجمله (اثنتا عشرة) وحدة زمنية يستغرق أداء كل متوالية فيه (ست) وحدات زمنية.

ولاشك أن بين هذا الأطراف المشكلة لهذا النمط من التوازي تعالقا دلاليا فالقشر هو المرحلة المتطورة الناتجة عن الصخر هذا من جهة ومن جهة تعالق دلالة النجمة بالتراث آت مما تحاط به النجمة من هالة تحببها إلى النفوس خاصة وهي بعيدة المنال كذلك، كما أن التراث محاط بهالة معنوية تحببه إلى النفوس وقد يكون بعيد المنال أيضا.

ناهيك عن أن المحكي عنه ـ وليكن مهيار ـ عظيم أن يكون له في القشر ـ هذا الشيء المباح ـ أشياء ثمينة وفي الوقت نفسه بعيدة المنال (= نجمة)، مثلما يكون له في الصخر هذا الحجر الأصم (تراث لا يطال).

ونستطيع رصد مقصدية الخطاب المقروء من خلال هذا التسلسل الشكلي الذي عبثت أركانه بدلالات متعانقة على الوجه الآتي في هذه الخطاطة:ـ



وهنا تتسع الدائرة المعرفية للمتلقي عن (مهيار) من خلال الخطاب الشعري بالوقوف على التعانق الدلالي الناجم عن هذه الهيكلية الشكلية للتراكيب التي امتلأت

حقولها بعناصر يستطيع المتلقي ملء الفراغات التي قد تبدو له في أول وهلة من القراءة.

وقد يتضافر هذا النمط من التوازي بشكل عمودي مع التوازي (النحوي ـ الصرفي) ليتحقق من خلال ذلك تضافر أسلوبي بين أنماط التوازي المرصودة في (أغاني مهيار الدمشقي)، ومن ذلك قول أدونيس: ـ

قلت لكم غنيت
في عرس الشيطان، في وليمة الخرافه
قلت لكم رأيت
في مطر التاريخ، في توهج المسافة[1]

وعلى الرغم من تداخل نمطي التوازي (النحوي ـ الصرفي) من جهة والتوازي الأحادي من جهة أخرى فأننا نستطيع أن نتمثل التراكيب المتوازية من خلال الخطاطة الآتية: ـ

قلت لكم + فعل ماضي + تاء المتكلم
شبه جملة (= جار ومجرور) + أل + اسم، شبه جملة (= جار ومجرور)+ أل + اسم

قلت لكم + فعل ماض + تاء المتكلم
شبه جملة (= جار ومجرور) + أل + اسم، شبه جملة (= جار ومجرور)+ أل + اسم

(1) أغاني مهيار: 72.

ويكشف هذا اللون من التوازي الأحادي تتابع لمتواليات جاءت على بناء تركيبي موحد كما يظهر ذلك (في عرس الشيطان) و (في وليمة الخرافة) وكذلك (في مطر التاريخ)، (توهج المسافة) نميز أن هذا النسق على وفق ما تقدم جاء لتتسع به دائرة الدلالة عند المتلقي يكون أمام النص يتحرك في حركة (بندولية)[1] سريعة ترتبط في نقطتين متوازيتين مما يحقق تناظرا وتناغما وتناسبليكون النص على وفق هذه الهيأة حجة جمالية وإقناعية[2].

على ان المتلقي أمام هذه الهيأة للنص يتلقى واحدا من أطراف نمط التوازي (النحوي ـ الصرفي) الذي تعرض فيه نقطة بؤرية عامة يفضلها بنقطتين مخصصتين في آن واحد من أطراف التوازي الأحادي فتكون العلاقة بين تلك الأطراف المتداخلة أنماط التوازي علاقة (عموم بخصوص)[3] ونستطيع إجلاء سلسلة من العلائق الدلالية التي تتحرك في ضمن هذه الهيأة التركيبية التي ترتكز على أسس صوتية موحدة تسهم في خلق سياق إيقاعي لا يغفل عن القارئ الجيد للشعر:ـ

الأولى: ـ أ / تنطلق من التركيب (غنيت) وهو نقطة بؤرية، أو انه الثيمة التي يتحرك من خلالها المتلقي لرصد التعالق الدلالي بين النقط البؤرية لأطراف التوازي (النحوي ـ الصرفي) من جهة، والتوازي الأحادي من جهة أخرى والحقيقة أن نقاط التوازي الأحادي الذي يلي التركيب المذكور (غنيت) تتمتع بتواشج دلالي بين، فلا يخفى على الملتقي من انه لابد للـ (عرس) من (وليمة). وهذا التواشج الدلالي جاء بين عنصرين يشغلان نفس الرتبة في سلسلة التراكيب المتجاورة في التوازي الاتحادي، فكلاهما مسبوق بحرف جر وهو في موضع المضاف. ويستطيع الشاعر إجراء هذه التراكيب بحسب نمط

---

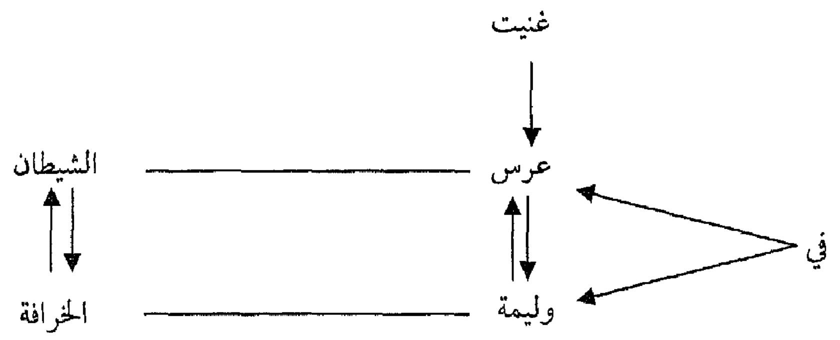
(1) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث : 161 .

(2) ينظر التلقي والتأويل : 151 .

(3) من العلاقات التي تسهم في انسجام النص علاقة العموم والخصوص ، ينظر ذلك في لسانيات النص:272

التوازي (النحوي ـ الصرفي) غير انه جنح إلى نمط التوازي الأحادي من أجل رسم صورة دلالية متعالقة مثلما يعمد الرسام إلى خلق ألوانه وصولا إلى لون مشتق، فالمشهد بحسب هيكلية التوازي الأحادي يتسع أمام المتلقي.

ب / كذلك هنالك علاقة بين العنصرين اللذين يشغلان مرتبة المضاف إليه (الشيطان، الخرافة)، فمما لاشك فيه أن (الشيطان) في الذاكرة البشرية ارتبط بشكل لافت للنظر بكثير مما يدعى ـ في يومنا هذا ـ بالخرافة والميثولوجيا القديمة حافلة بالخرافات التي يلعب فيها الشيطان دورا كبيرا ومن هنا كان سعة الدائرة الدلالية للمتلقي الذي يستطيع إنتاج مربع للعلاقات الدلالية ينطلق من التركيب (= غنيت) ونستطيع تمثل ذلك في هذه الخطاطة: ـ



الثانية: ـ أ / تنطلق من التركيب (رأيت)، وعلاقة ما جاء فيه من فعل بالنقاط البؤرية في التوازي الأحادي (= مطر، توهج) علاقة حميمة فكل من المطر والتوهج عناصر محسوسة حتى يلتذ باكتشافها ينبغي استخدام الحاسة التي تقود إلى الرؤية (= العين). كما أن المطر والتوهج بينهما علاقة سبب بمسبب فالمطر هو السبب للتوهج في واحدة من حالاته فحينما ينزل المطر يعكس ضوء الشمس مثلا فينجم عن ذلك توهج من خلال ما تعكسه تلك القطرات البلورية.

ب / كذلك هناك علاقة بين العنصرين الذين يشغلان مرتبة المضاف إليه وذلك بين

(التاريخ، والمسافة)؛ فالتاريخ هو العمق أو المسافة الزمنية أو أنه ـ ان صح التعبير ـ (زماني) والمسافة هي مساحة، أو مكان محدد، وعلى وفق ما تقدم يستطيع المتلقي إنتاج مربع علاقات يضارع المربع المذكور آنفا وهذا المربع ينطلق من بؤرة الطرف الثاني من أطراف التوازي (النحوي ـ الصرفي) (= رأيت)، وهو المربع العلائقي الذي لا يضارع المربع الآنف من حيث الهيكلية العلائقية وحسب، وإنما يضارعه من حيث العلاقة العروضية وما يترتب على ذلك من مساحة زمنية، فكل شطر من الشطرين الحاملين لهذا النموذج من التوازي الأحادي يتمتع بمساحة زمنية تعادل (إحدى عشرة) ونصف وحدة زمنية.

الثالثة: أ/ لما كان (العرس) يحتاج إلى الاستعداد كنا تحتاج لذلك (الوليمة) فقد جاء التوازي الأحادي على الهيأة المذكورة طلبا للسعة الدلالية ـ لذلك صار الانطلاق إلى تلك النقاط من إحدى بؤر التوازي الأحادي (غنيت) وهو تركيب امتاز بفعل يتمتع بعلاقة معروفة سواء بالعروس أو الوليمة، ان العمل به (الغناء) يحتاج إلى الاستعداد، ولعل (التضعيف) الذي يتمتع به صوت (النون) من ذلك الفعل ما يكشف عن تلك الحاجة إلى الاستعداد إذ يتمتع به هذالصوت على وفق التضعيف بفسحة زمنية.

ب / ومثلما كان للمطر حركة سريعة تنسجم وحالة التوهج الناجمة عنه، فقد مهد لهذه العناصر المشكلة للتوازي الأحادي بالتركيب (رأيت) الذي يشكل احد أطراف التوازي (النحوي ـ الصرفي) وهو يكشف عن حركة سريعة تنسجم وطبيعة المطر.

جـ / وقد تجسد الاستعداد للحركة في التوازي الأحادي الأول من خلال الفعل (غنى) والسرعة في حركة التوازي الأحادي الثاني من خلال الفعل (رأى)، وفي ذلك ما أدى لان يتمتع كل فعل منهما ـ في ضمن ما ورد فيه من تركيب ـ بوحدة عروضية تكشف عن مساحة زمنية تتساوق ودلالة ما مهدت إليه من نقاط بؤرية شغلت مساحة التوازي الأحادي، فالفعل الأول من خلال (غنيت) يتمتع بوحدتين زمنية ونصف لاسيما وانه

عروضيا وموسيقيا (= ـــ =) أما الفعل الثاني من خلال التركيب (رأيت) فهو عروضيا وموسيقيا (= ب ـ =) إذ يساوي وحدتين زمنيتين فقط.

وعلى وفق ما تقدم فان طبيعة هذه المساحات الزمنية التي أعطيت للتراكيب الحاملة للأفعال الممهدة للنقاط البؤرية في التوازي الأحادي تتساوق ودلالتها بذاتها في ضمن ما وردت فيه من سياق ـ ودلالة ما مهدت له على وفق النقاط البؤرية التي تعقبها في التوازي الأحادي ـ بعبارة أخرى انه لما كانت النقاط البؤرية (عرس وليمة) في النص بحاجة إلى الاستعداد الذي يتطلب فسحة زمنية. فقد مهد لها بتركيب أعطي وحدتان زمنيتان ونصف، وهي مساحة زمنية أوسع مما أعطيت للتركيب (رأيت) الممهد للنقاط البؤرية (مطر، توهج) في التوازي الأحادي الثاني.

3) التوازي المتقابل

وفي هذا النوع من التوازي يلعب التكرار دورا كبيرا في إظهاره إذ يتجلى التوازي المتقابل من خلال عنصرين في الهيآت التركيبية الموحدة والمتوالية في النص، ومن ذلك قول أدونيس في (الأيام)[1]: ـ

تعبت عيناه [من] الأيام
تعبت عيناه [بلا] أيام

فنحن نستطيع أن نمسك بالتطابق عن طريق تكرار عناصر البناء التركيبي بين هذين الشطرين بما يوفر صورة من صور التكرار غير أن ما يميل بنا إلى تصنيف ذلك النص بمستوى التوازي هو أن هناك عنصرين (= من، بلا) يشغلان نفس المرتبة في تسلسل الهيأة التركيبية للأشطر المذكورة، وفي ذلك ما يهيئ الوقوف على حالة من

---

(1) أغاني مهيار: 20.

حالات التوازي المتقابل، فذات الشاعر تعبت (بلا) أيام مثلما تعبت (من) الأيام، وهذا ما يجعل عملية التلقي عند القارئ في تناحر أو تقابل، فالذات تسعى إلى يوم هو ليس كالأيام المعتادة كما أنها تعبت من عدم وجود ذلك اليوم الآخر.

فقد لا تعتمد هذه الهيكلية التكرارية في صياغة التوازي المتقابل القائمة على التطبيق التركيبي، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (ظلي وظل الأرض)[1]: ـ

اقتربي أيتها السماء واستريحي

في قبري الضيق

في جبيني الفسيح

وفي هذا المثال يتحقق التوازي بين تركيبين، أساس التقابل بينهما العناصر التي تشغل مرتبة المضاف إليه (= الضيق، الفسيح). إذن فالذي يكشف عن التقابل بين هذه الأشطر المتوازية في النص هو التوازي المتقابل، ومكمن هذا التقابل الدلالي هو هذا التشكيل الثنائي المتضاد للمكان الذي يضيق مرة ويتسع أخرى[2] مرة من خلال ذلك (القبر) باعتباره المكان الضيق، ومرة أخرى من خلال دال (الجبين) الذي أحاله النص لان يكون فسيحا، ولعل (في) تسهم في كشف هذه الثنائية المكانية من خلال ما تتمتع به من معنى (الظرفية)

وهذا الصغر والكبر المكاني يحقق إيقاعا دلاليا يسهم في لفت انتباه المتلقي من خلال هذا الانقباض والانبساط، فلم يتحقق الإيقاع بمعناه العروضي في النص المذكور ـ وحسب ـ وإنما تحقق بمعناه الدلالي من خلال هذا التقابل الآنف الذكر. كل ذلك تضافر من خلال إعادة البنية التركيبية وإشغالها بعناصر متقابلة الدلالة، وهذا

---

(1) نفسه : 85

(2) يقسم باشلار المكان إلى متناهي في الكبر ومتناهي في الصغر : ينظر جماليات المكان : المقدمة .

شكل من أشكال التوازي يسهم في تحفيز القارئ على إنتاج الدلالة التاريخية التي ينشدها كل قارئ في عصره[1].

وقد يظهر هذا النمط من التوازي تقابلا ((بين صورتين متضادتين ترسمان موقفا نفسيا معينا، أو تبرزان منحى جماليا، أو تعالجان موقفا خاصا لتكونا ذا اثر بالغ في المستوى الشعوري للمتلقي من خلال القيم التعبيرية الفائقة والمتميزة))[2].

وتشمل النماذج الآتية على كثير من الصور والتعابير والمشاهد التي تتيح للقارئ فرصة التعامل واستشراف ما يهدف إليه الشاعر ونسوق لتحري ما تقدم ثلاث نماذج.

1- نموت ان لم | نخلق | الآلهة
نموت ان لم | نقتل | الآلهة[3]

2- أيها الشيطان يا | مركبتي | فوق النجوم
أيها الشيطان يا | مركبتي | تحت النجوم[4]

3- الشموع | انطفأت | فوق جبيني
الشموع | اشتعلت | فوق المدينة[1]

---

(1) يقدم (جوس) رؤية دقيقة للقراءات المتعددة التي تستطيع تقديم النص للمتلقي في اقرب حالة للفهم إذ تكون هناك قراءة جمالية ، وقراءة استرجاعية ، وقراءة تاريخية ، والقراءة التاريخية التي يستطيع القارئ من خلالها وضع النص داخل افقه الكلي بما يحويه من متغيرات قد تتوافق مع مرحلة سابقة ، وقد تتغاير مع مرحلة لاحقة ، وهذه القراءة التاريخية تبدأ بعملية تتبع أولي لتحسس البنى الرئيسة في العمل ثم ترتد منها ـ في حركة واعية ـ إلى مردودها القديم ، وهكذا تكون عملية المتلقي . ينظر ما هو النقد ، بول هيرنادي : 143 .

(2) ظاهرة التقابل الدلالي : 85 .

(3) أغاني مهيار : 154 .

(4) نفسه : 108 .

المبحث الثاني

التكرار

ترى الناقدة نازك الملائكة ((إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه))[2]

وفي ضوء ما تقدم نجد أن ذلك الإلحاح يأتي مصحوبا في عرض طبقة صوتية موحدة للتراكيب والمفردات المكررة مما يسهم على وفق ما يراه (أ.أ.ريتشاردز) في خلق حالة التوقع والانتظار بوصفها الحالة المهيمنة في صياغة وتلقي الناتج الشعري [3].

وقد قسم أكثر من باحث ـ في دراسته للتكرار [4] ـ أنماط التكرار على وفق ما تستخدمه النصوص من تراكيب قد تتسم بالفعلية أو الاسمية، أو الحرفية. غير أننا سنعتمد على هذا التصنيف في ضمن هيكلية تنميط آخر لصور التكرار في (أغاني مهيار الدمشقي) كما أن هذه الأنماط تتفاوت نسب وجودها في المتن المدروس ونستطيع رصد أعداد تلك الأنماط ونسبها من خلال الجدول الآتي: ـ

---

(1) نفسه : 133 .

(2) قضايا الشعر المعاصر : 242 .

(3) ينظر مبادئ النقد الأدبي : 192 .

(4) ينظر على سبيل المثال الشعر العراقي المعاصر ،عمران الكبيسي :78. كذلك خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف :75 .

النمط(1)	تكرار البداية	التكرار اللفظي	تكرار النهاية	تكرار العبارة	التكرار الاشتقاقي	التكراري الطرفي
العدد	182	161	61	51	26	6
النسبة	٪37.371	٪33.059	٪12.525	٪10.472	٪5.338	٪1.232

وفي ضوء هذا الجدول فإننا سنعالج كل نمط من هذه الأنماط على حدة حتى نتمكن من إماطة اللثام عما انفرد به الشاعر، كما يهيئ لنا الكشف عن جدوى إجراء التكرار في النص الأدونيسي من خلال اثر ذلك في حساسية قارئه.

1) تكرار البداية

هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في بداية كل سطر وقد أحصينا ذلك في جدول يكشف عن إعداد ما جاء من ذلك ونسبه في تكرار البداية وعلى الوجه الآتي: ـ

صنف اللفظ	فعل	اسم	حرف
العدد	63	62	57
النسبة	٪34.6	٪34.000	٪31.4

ونظرة مقارنة في هذا الجدول تظهر تقاربا ملحوظا في نسب ما جاء فيه من أفعال وأسماء وحروف وإذا حاولنا أن نقدم تفسيرا لذلك فهو تفسير تكويني إذ ان الشاعر الذي نتعامل معه هو شاعر محترف تأثر بأساليب الحداثة بالإضافة إلى كونه مثقف غير عادي فضلا عن كونه أكاديميا ولعل في ذلك ما يطبع الشاعر بالصنعة واحسب أن في هذا مكمن التقارب بين تلك النسب، فأدونيس شاعر طبع وضعه في آن واحد.

---

(1) اعتمدنا اصطلاحات هذه الأنماط على ما قدمه محمد كنوني في دراسته للغة الشعرية ، عند حميد سعيد وقد غيرنا اصطلاحه (تكرار الصدارة) إلى التكرار الطرفي وسيأتي الحديث عن ذلك في موضعه من البحث ينظر اللغة الشعرية : 122 – 132 .

ونستطيع أن نتمثل هذا اللون من التكرار على وفق تصنيف الجدول المذكور آنفا وعلى الوجه الآتي:ـ

أ / فيما يتعلق بتكرار الفعل في البداية نرصد ذلك من خلال قول الشاعر في (رؤيا)[1]

ألمح بين الكتب الذليلة

في القبة الصفراء

مدينة مثقوبة تطير

ألمح جدرانا من الحرير

ونجمة قتيله

تسبح في قارورة خضراء

ألمح تمثالا من الدموع

من خزف الأشلاء والركوع

في حضرة الأمير

وهنا نلحظ تكرار الفعل المضارع (= ألمح) بمسافات متساوية على خارطة النص حيث يظهر متصدرا لثلاثة مقاطع ـ التي يتشكل منها النص ـ كما انه جاء متصدرا لثلاثة اشطر من كل مقطع وفي كل موضع جاء يشكل ثلثي (مستفعلن) المطلوبة (ب ب ـ =) التي تتصدر (ثماني) تفعيلات من كل مقطع، وفي هذا ما يعكس جهد الشاعر التخطيطي على إظهار هذه الهيكلية بهذه الصورة الهندسية.

وكأننا بالشاعر أراد من خلال هذا التكرار للفعل (ألمح) أن يشرك المتلقي من خلال هذا الإلحاح على ذلك الفعل فيثير فضول القارئ ليسال نفسه عما يمكن أن يلمحه هو أيضا،

---

(1) أغاني مهيار : 124

فالشاعر في النص المذكور (لمح) كل تلك الأشياء غير انه من خلال ذلك الإجراء من التكرار يترك فۆطلمتلقي أن يمارس الإلماح بأفكاره وتأملاته مثلما مارسه هو.

ب / أما ما يخص تكرار الاسم في البداية فاننا نجد ذلك في (المدينة)[1] من قول أدونيس: ـ

الشموع انطفأت فوق جبيني

الشموع اشتعلت فوق المدينة

المدينة

رجل لا يعرف الضوء جبينه

والمدينة

حجر ينأى وأشلاء سفينه

فتكرار البداية في النص المذكور يتقاسمه اسمان (= الشموع، المدينة)، وفي كل منها معنى القرينة للآخر، فطالما قرنت المدن بالضوء والحركة أكثر من غيرها ـ مكانيا ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان (الشموع) أخذت مرتبة الابتداء بفعل تقديمها على التركيب (اشتعلت).

كما أن (المدينة) على توزيعها في مساحة النص قد علق ما تكرر من اسمها (= المدينة) ـ قياسا بتكرار اسم (الشموع) الذي جاء بصورة متوالية ـ بمقطعين يفصل بينهما بياض طباعي كبير قياسا بمساحة النص على الورقة، ويعكس هذا مدى ما تعانيه المدينة من تمزق وتشتت أجزائها، ويعضد ما ذهبنا إليه أن الشاعر جاء بـ (المدينة) مرتين

(1) أغاني مهيار: 133.

وقد أوثقها إلى النص بفعل رابط لغوي هو (الواو) وكأننا بالشاعر يريد لحمة ما تمزق من المدينة بهذه (الواو).

جـ/ ومما يتعلق بتكرار الحرف في البداية فاننا نقدم النموذج الآتي من قول أدونيس في (لا كلمات بيننا)[1]:ـ

هل تترك الرمال أهدابنا
هل يغسل الطوفان ارض القشور

فتكرار (هل) في النص المذكور حرفا يحمل معنى الاستفهام جاءت في الموضع الأول لتكشف عن ثقل دال (الرمال) حتى ضاقت به ذات الشاعر فاستفهم عن إمكانية ممارسة (الرمال) لترك الأهداب، ولاسيما ان في ذلك ما يحجب الرؤيا. أما (هل) المكررة فمن خلالها تتسع رؤيا الشاعر الذي يستفهم هذه المرة عن دال (الطوفان) المتحرك ومدى فاعليته على غسل ما استقر من تلك (الرمال) أو (القشور).

وقد تتضافر هذه الأصناف (فعل، اسم، حرف) على صياغة تكرار البداية ونرصد ذلك في قصيدة (وداع)[2] إذ يقول الشاعر:ـ

قلنا لك الوداع من سنين
قلنا لك المرثية التائبه
يا هالة الملائكة الميتين
يا لغة الجرادة الهاربه
الكلمات احتقنت بالوصول

(1) أغاني مهيار : 152 .
(2) أغاني مهيار : 153 .

الكلمات أزينت بالمخاض

عادت لنا أرحامنا الغائبه

وها هي الأمطار والسيول

يا لغة الأنقاض

يا هالة الملائكة الميتين

وهذه الهيكلية لتكرار البداية ضمن النص المذكور على وفق الفعل، أو الحرف أو الاسم هيأ الفرصة لظهور الكتل النحوية المتوازية مما يسهم في إثارة المتلقي عبر هذا الإلحاح لا في إعادة ما جاء بالبداية وحسب بل في إعادة البناء التركيبي لتلك المتواليات، وقد مارس الشاعر تكرار من خلال الفعل (قلنا)، والحرف (= يا)، والاسم (= الكلمات).

كما أن هذا التعاقب بين أصناف هذه الدوال المكررة في بدايات النص لا تمارس في المتلقي شحنا دلاليا وحسب، بل شحنا إيقاعيا أيضا.

وقد يكشف تكرار البداية سر البوح الذاتي، لاسيما من خلال عرض منهاجية الشاعر المعتمدة في تعامله مع الأشياء، والمفاهيم؛ الأمر الذي يجعله يلح في أن يأتي ذلك في بدايات النص. ففي قصيدة (رؤيا)[1] يقول أدونيس في المقطع الأخير منها: ـ

هربت مدينتنا

والرفض لؤلؤة مكسرة

ترسو بقاياها على سفني

والرفض حطاب يعيش على

وجهي ـ يلملمني ويشعلني

---

(1) أغاني مهيار: 140.

والرفض أبعاد تشتتني

فأرى دمي وأرى وراء دمي

موتي يحاورني ويتبعني

فالرفض الذي عني الشاعر بإظهاره في ثلاث بدايات من النص الآنف الذكر، هو في الحقيقة نهج الشاعر وسر استكشافه، ولذلك اقترن بدال (سفني)، كم أن (الرفض) هو الفضاء المعنوي الذي يشتت الشاعر لسعته خاصة إذا كان ينتابه شعورا بانه الممارس الوحيد للرفض.

2) التكرار اللفظي

وهو تكرار لفظ بعينه، أو تركيب معين في أثناء النص إذ ان الشاعر يلح على إظهاره، وفيما يأتي جدول يكشف عن إعداد ما تكرر من ألفاظ ونسبها.

صنف اللفظ	الاسم	الحرف	الفعل
العدد	73	50	38
النسبة	٪45.3	٪31.000	٪23.6

ونظرة موازنة لهذا الجدول في ضوء الجدول السابق نجد المعادلة تتقلب رأسا على عقب ففي حين نجد هناك تسلسل الألفاظ على وفق سعة انتشار كل صنف تبدأ بالفعل وتنتهي بالحرف فأننا نلحظ في الجدول المذكور ما هو عكس ذلك. كما اننا نلحظ في ذلك الجدول تقارب النسب والأعداد بصورة كبيرة، في حين نجد في الجدول المذكور تفاوت نسب هذا النمط من التكرار وعلى وفق سعة انتشار كل صنف سوف نخوض في أصناف التكرار اللفظي:ـ

أ/ 2- ونرصد للتكرار اللفظي قول أدونيس في (الإله الميت)[1] إذ يقول:-

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعه
اليوم طرحت قناع الناس قناع البيت
وبدلت إله الحجر الأعمى و إله الأيام السبعة
يا إله ميت

وهنا نرصد جملة من العلاقات التكرارية من خلال تكرار أسماء (سراب،اله، قناع) وبمساحات متساوية في ضمن ما وردت فيه من أشطر في النص المذكور، فضلا عن أن هيكلية هذه الأسماء في سلسلة التراكيب المتوالية تذكرنا بهيكلية (التوازي الأحادي).

وإذا كانت هذه الأسماء لا تحمل في تكرارها ما يرتفع بها إلى المستوى الذي تحقق فيه عند الملتقي اللذة الجمالية، فاننا لا نعدم من الوقوف على تكرار أسماء في النص ولاسيما أسماء الأعلام [2] التي لها دلالات شعورية تاريخية كانت [3] قد مرت بها الإنسانية.

ب/ 2- ونستطيع رصد هذا النمط من التكرار على صعيد الحرف كما في قول الشاعر:

صليت أن تظل في الرماد	ـــ أن ـــ في ـــ
صليت إلا تلمح النهار أو تفيق	ـــ إلا ـــــــ
لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السواد	لم ـــ، لم ـــ

---

(1) أغاني مهيار : 109 .

(2) ينظر على سبيل المثال قصيدة إلى (سيزيف)،أغاني مهيار :111 .

(3) ينظر :لغة الشعر العراقي المعاصر :154 .

صليت يا فينيق ـــــــــــــــــــ

أن يهدأ السحر وأن يكون أن ـــــــ أن ـــــ

موعدنا في النار في الرماد ـــ في ـــفي ـــــ

صليت أن يقودنا الجنون [1] ـــ أن ـــــــــ

ونحن نستطيع القول إن الحرف (أن) أكثر الحروف انتشارا على مساحة النص كما هو مبين في الكتابة الفضائية للنص إذ جاء (خمس) مرات ثم يليها سعة في الانتشار حرف الجر (في) الذي يشي ـ بالإضافة إلى الظرفية ـ باستبقاء الذات الموعودة بالنار حتى تستحيل هي والنار إلى (رماد)، ثم يلي تلك الحروف جميعا (لم) أداة الجزم إذ جاءت تحتل نفس المساحة المكانية في سلسلة التراكيب المتجاورة.

جـ / 2 – وقد أصاب الفعل نصيب من التكرار اللفظي وللوقوف على ذلك نسوق قصيدة (الجثتان)[2] وفيها يقول أدونيس: ـ

دفنت في أحشائك الذليله

في الرأس والعينين واليدين

مئذنة، دفنت جثتين

الأرض والسماء،

أيتها القبيلة

يا رحم الزيزان ياطاحونة الهواء

(1) أغاني مهيار :98 .

(2) أغاني مهيار : 129 .

وإذ يتحدث النص عن جثتين فانه لا يميط اللثام عن كونهما (الأرض والسماء) إلا في نهاية المقطع فهو يواري ذلك خلال النص وهذا ما يعكس دلالة الفعل (دفنت) المكرر في سياق النص. وإذ يلح النص على إظهاره مرتين فهو في ذلك لا يخلو من ضغط على حساسية المتلقي ليسأل عما دفن، وإذ تظهر الصورة في النص على نحو سريالي ولاسيما المشهد يجمع للدفن رأسا وعينين ويدين؛ فلا غرابة أن يثيرنا المقطع الذي تصدره الفعل (دفن) الأول، ثم يضغط مرة أخرى بتكرار ذلك غير أنه هذه المرة يأتي بالتكرار لإماطة اللثام عما وقع عليه فعل الدفن وهما (الأرض والسماء) مما يجعل الصورة أكثر غرائبية مما جاءت به ابتداء من فعل الدفن الـ (مئذنة).

ومن التكرار اللفظي في (أغاني مهيار الدمشقي) ما يكون فيه التكرار متجاورا ليحمل دلالة التوكيد كما في قول الشاعر من قصيدة (رياح الجنون)[1]:ـ

مالكم، مالكم تسخرون ؟

اهربوا فأنا من هناك

جئتكم فليست جريمه

وحملت إليكم رياح الجنون.

فالاستفهام الآنف الذكر تكرر بوصفه إجراء أسلوبيا يكشف من خلاله الشاعر ما تعرض إليه من سخرية أثارته لأنه يرى في نفسه ناصحا لأولئك المخاطبين. فجيء بالاستفهام على هذه الصيغة ليحمل سمة الإنكار حتى تكون معادلا لثقل اثر السخرية وما ينجم عنها من اضطراب نفسي.

(1) أغاني مهيار : 114 .

و((من التكرار اللفظي ما يكون الغرض من وراءه مجرد الإغراب في الصورة))[1] وذلك عندما تتلازم الألفاظ المكررة عن طريق الإضافة أو حرف جر من دون محاولة الفصل بواسطة مؤشرات أسلوبية أخرى، ومثال ذلك قول أدونيس: ـ

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء

فالذات أمام جدارين وعليها الاختيار، ولعل حيلة الاستبدال انعكست على الصورة المقترحة بوصفها صورة غريبة وقد تلازمت المفردات المكررة مرة من خلال (الباء) (= حرف الجر) وأخرى عن طريق الإضافة.

3) تكرار النهاية

وهو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرر فيها فعل أو اسم أو حرف غير أننا في هذا اللون من التكرار لا نجد تكرارا للحرف في نهايات النص عند أدونيس، ولذا جاءت شبكة التكرار في ضمن هذا النوع من التكرار موزعة على صنفين فقط وعلى وفق الجدول الآتي:

صنف اللفظ	الاسم	الفعل
العدد	54	7
النسبة	٪88.524	٪11.475

(1) اللغة الشعرية: 131 – 132.

ولعل السبب في رجحان كفة الاسم في هذا اللون من التكرار يكمن في:ـ

أ / انه يرتبط بمنظومة القافية لا من الناحية الصوتية وحسب بل من الناحية الدلالية إذ ان هم الشاعر من خلال القافية أن تتحقق من خلال أصواتها وقفة دلالية بالإضافة إلى الوقفة الإيقاعية ولعل في الاسم وما يتمتع به من سمة الثبات الدلالي أكثر من الفعل من جهة ومن جهة أخرى الثبات الإيقاعي من خلال إمكانية تسكين آخره عند الوقف سر شيوع صنف الاسم في تكرار النهاية.

ب / انه يرتبط بمنظومة الأداء التفعيلي إذ ان الأسماء أكثر قدرة على التلاؤم مع التحولات العروضية للتفعيلات التي تشغل المساحات الصوتية للديوان ولاسيما الأخيرة[1] منها التي كانت أكثر من غيرها[2] عرضة للاستئصال الذي يتجاوز أحيانا نصفها.

وسوف نعالج هذا التكرار بحسب تصنيف المفردات المكررة وعلى الوجه الآتي:

أ / نستطيع أن رصد لتكرار الاسم في النهاية المثال الآتي:ـ

يحلم أن يرمي عينيه في
قرارة المدينة الآتيه
يحلم أن يرقص في الهاويه
يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياءَ
أيامه الخالقة الأشياءَ[3]

---

(1) راجع الجدول في الفصل الأول 70 وانظر تمتع المفردات الحاملة للتفعيلات الأخيرة بسمة الاسمية .

(2) خاصة وان أكثر تفعيلات الديوان سباعية وأكثرها حضورا مستفعلن التي امتازت عن غيرها بقدرة الشاعر على التحكم في التوقف عند أي أجزائها يشاء . ينظر تطور الشعر العربي الحديث : 230 .

(3) أغاني مهيار : 28 .

ويعكس سياق النص المذكور ـ الذي تحمل نهايته تكرار (الأشياء) ـ ضمن الأشطر الحاملة لهذا التكرار سمة هي من سمات التقابل الدلالي فالأشياء تغيب بالأكل وتحضر بالخلق ويلحظ أنها في موقعها من الشطرين الرابع والخامس تناظر من حيث كونها أسماء مرة، ومرة أخرى من حيث كونها تكرار نهاية لما تكرر فيه بداية الشطرين الثالث والرابع من حيث كونها فعلا ومن حيث كون ذلك التكرار يقابل ما نحن بصدده[1]. وبذلك يكون هذا التكرار لهذه الألفاظ التي هي بدورها حزم صوتية ذات دلالات متواضع عليها تفعل فعل الإيقاع لا بفعل تكرارها وحسب بل بفعل تكنيك إيجادها وتوزيعها ـ على وفق هذه الهندسة المذكورة ـ على مساحة النص.

ب / 3 ـ وفيما يتعلق بتكرار الفعل في النهاية؛ فاننا نعمد إلى نص (بين الصدى والنداء)[2] وفيه يقول الشاعر:ـ

بين الصدى والنداء يختبئ
تحت صقيع الحروف يختبئ
في لهفة التائهين يختبئ
في الموج، بين الأصداف يختبئ

فالتكرار الوارد في نهايات النص المذكور يمارس تعميق دلالة ما يمارسه الفاعل المستتر من خلال وجوده المقدر في الفعل (يختبئ) والاختباء الممارس يأتي من خلال السياق بصورة متدرجة حتى كأننا أمام كل تكرار للفعل (يختبئ) ينتابنا إحساس بممارسة لغوية تلبس ذلك الفعل دلالة جديدة.

---

(1) فذاك تكرار البداية وما نحن بصدده تكرار نهاية .

(2) أغاني مهيار : 26 .

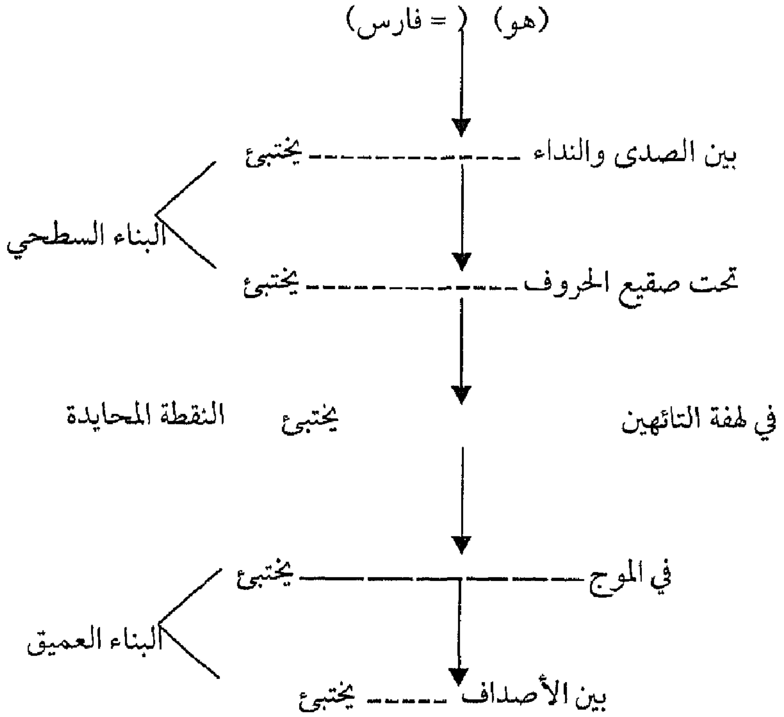
فالـ (هو) الضمير المستتر في الفعل (يختبئ) يمنح (الفارس)[1] بعدا شبحيا، على أن هذه الشبحية الممنوحة للفارس تتساوق مع كونه (فارس الكلمات الغريبة)؛ فلا غرابة وهذه الحالة أن يمارس الـ (هو) فروسيته مع الصوت، فيختبئ (بين الصدى والنداء)؛ ثم يوغل في البنية المكونة للصدى والنداء وهي (الحروف). وفي كل ذلك يمارس الاختباء حتى يوغل أكثر لينتقل من السطح إلى العمق على أن تكون (النقطية المحايدة) ذات بعد وجداني يثير انتباه المتلقي؛ إذ ان هذه النقطة تهيئ للمتلقي ربط ممارسة الاختباء بسلسلة البناء السطحي (= صدى، نداء، حروف (، أو يربط ذلك بسلسلة البناء العميق (= الموج، الأصداف) ـ التي سنأتي إليها ـ.

تلك النقطة هي (لهفة التائهين) وهي ذات بعد وجداني مثير، فالتائه أما أن يعبر عن تيهه بالنداء وما يصحب ذلك من صدى وبذلك تكون هذه النقطة مرتبطة بالبناء السطحي. أو انه يقف مذهولا حائرا لا يتقدم خطوة واحدة ولا يتأخر، فلا يعرف لنفسه غير ما يحسه في اعماقه من لهفة أن يجد نفسه في أي مكان أصبح وبذلك يكون أدعى للمتلقي أن يربط هذه اللهفة بسلسلة البناء العميق (= الموج، الأصداف).

ويلج الـ (هو) إلى البنية العميقة مختبئا فيكون (الموج) أولا، وهناك (الأصداف) ثانيا ليمارس فيها فعله، ولأنه (فارس الكلمات الغريبة) فالمتلقي له أن يتفهم ذلك كما ان الفارس في فعله ذلك ليس انهزاميا وإنما كانت كل تلك الحدود بما اصطلحنا عليها (البناء السطحي، النقطة المحايدة، البناء العميق) هي جميعا تخوم كلماته الغريبة فكانت حصونه وكانت المنطقة المحرم الدخول إليها إلا له وحده فهو فارسها.

(1) هذا النص يرتبط بمنظومة نصوص الجزء الأول (فارس الكلمات الغريبة) وهذا الجزء بمجمله يتحدث بضمير الغائب (= هو) ، وكان الفارس (= فارس الكلمات الغريبة) هو المروي عنه .

ونستطيع تمثل ممارسة الاختباء للـ (الهو) (= فارس الكلمات الغريبة) في النص من خلال هذه الخطاطة: ـ



ونلحظ في هذه الخطاطة أن كل شطر فيها يتصدره ما يشي بالظرفية المكانية من خلال (= بين، تحت، في، من، بين)، والنص من خلال هذه التراكيب يمنح الفعل المكرر (يختبئ) بعدا آخر ليأخذ متجددا خصوصية المكان الذي يقترحه النص من خلال السياق فيضيق شيئا فشيئا على صعيد السطح والعمق مما يجعل النص ينسحب إلى النهاية من خلال خطين متوازيين الأول مكاني (السعة ←الضيق) والثاني دلالي إذ ان السياق يضيف للفعل المكرر (يختبئ) ممارسة جديدة للـ (هو) بشكل متدرج تنازليا يتساوق وحركية المكان الذي يبدأ واسعا ثم يضيق شيئا فشيئا.

4) تكرار العبارة

وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص، وبشكل يهيئ لها فرصة أن تكون قرارا (=لازمة) للنص فتكسب صبغة إيحائية[1] على صعيد الصورة المقترحة، وإذ يشغل هذا النوع من التكرار (في أغاني مهيار الدمشقي) نسبة (10.473٪) فان النماذج التي تمثله لا يمكن أن تتضح المهمة الصوتية لها إلا بعرض النص كاملا، ولإيضاح طبيعة هذا النمط من التكرار نرصد نص (الحيرة) [أصوات][2]وفيه

يقول أدونيس :-

((لأنه يحار

علمنا أن نقرأ الغبار

لأنه يحار

مرت على بحارنا سحابه

من ناره من عطش الأجيال

لأنه يحار

أعطى لنا الخيال

أقلامه اعطى لنا كتابه.))

---

(1) ينظر الصورة الشعرية (سي .دي) :109 .

(2) راجع جدول أنماط التكرار : 175

فالعبارة المكررة (= لأنه يحار) هي صوت جماعي بإمارة ما وضع بين عضادتين [أصوات] إلى جانب العنوان (حيرة)، وهذا الصوت الجماعي الموحد يؤكد نعت الـ (هو) بالحيرة خاصة وان العبارة هي جملة إخبارية.

كما أن سيطرة مفهوم الحيرة بوصفها ثيمة للنص من خلال ما يشي به العنوان (الحيرة) جعل الشاعر يكرر هذه العبارة لتمارس فعلها الإخباري في المتلقي حتى ينطلق في فهم سر كل مقطع من المقاطع التي تصدرتها هذه العبارة التي غالبا ما تقترن في كل مقطع بقرينه تثير الحيرة في حد ذاتها؛ فعناصر (الغبار، سحابة، كتابة) تشي بالكثافة المتدرجة شيئا فشيئا (غبار سحابة كتابة) فالغبار أكثر انتشارا وحركة مما يؤثر على مساحة الرؤية والسحابة اقل من ذلك انتشارا وأكثر كثافة ولها القدرة على الانتظام البلوري من خلال المطر. أما الكتابة فهي الأقل حركة من خلال أدائها الخطي والأكثر كثافة من خلال انتظامها حرفا وكلمة وعبارة. ومن هنا صارت العبارة المكررة مرصدا للمتلقي لتدله من خلال القرائن على ما يخلق الحيرة وما يبددها.

ونستطيع ـ على وفق ما تقدم ـ أن نفهم المعنى الإيحائي لتكرار هذه العبارة وهي جزء من صورة يقدمها في كل مقطع لتكون الخيط الشعوري الذي نتبين من خلاله ما اقترن به من قرائن (الغبار، سحابة، كتابه) وبشكل تدريجي معنى (الحيرة).

وقد يأخذ تكرار العبارة عند أدونيس بعدا دراميا من خلال تكرار شيئا من نوازعه، ويمارس من خلالها (ألانا) شيئا من البوح الذاتي مما يسهم في إنتاج النص إنتاجا سرديا مبني على الحوار. ففي (حوار)[1] يقول أدونيس: ـ

((أين كنت ؟

أي ضوء تحت أهدابك يبكي ؟

---

(1) أغاني مهيار: 58 .

أين كنت ؟
اربي ماذا كتبت ؟))
لم اجبها لم أكن اعرف كلمه
فانا مزقت أوراقي لأني
لم أجد تحت غيوم الحبر نجمه
((أي ضوء تحت أهدابك يبكي ؟
أين كنت ؟))
لم اجبها. كانت الليلة كوخا
بدويا، والمصابيح قبيله
وانأ شمس هزيله
تحتها غيرت الأرض رباها
والتقى التائه بالدرب الطويله

ونحن نقف هنا أمام عنصرين متحاورين هما (الهو، والانا)، وكلاهما يعمد إلى التكرار؛ فـ (الهو) يكرر عبارة (أين كنت) بوصفها عبارة استفهامية تكررت (ثلاث) مرات. أما (ألانا) فكان في مقابل كل ذلك يصدر جوابه بعبارة (لم اجبها) التي تكررت مرتين في المقطعين الثاني والرابع كما أننا نرى أن هذا التكرار الحواري يجعل النص يسير في خطين كلاهما يسهم في خلق تمام الثاني؛ ولا غرابة فقد توزعه الضميران (ألانا والهو)

وقد مارس ألانا بوحا مونولوجيا من خلال كل مرة يعاد عليه الاستفهام ولما كان الاستفهام ابتداء في المقطع الأول كانت الإجابة في المقطع الثاني أكثر تركيزا وكثافة؛ ولما كان من (الهو) إلحاح في الاستفهام كان البوح النفسي في إجابة (ألانا) في المقطع الأخير أكثر تفصيلا وبصورة أكثر سعة.

5) التكرار الاشتقاقي

يعتمد هذا التكرار على جذر ما يتكرر من الألفاظ أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من الجذر نفسه، وشكل هذا اللون من التكرار نسبة تتراجع أمام أنواع التكرار المذكورة آنفا فقد جاء بنسبة (5.338٪)[1] قياسا بظواهر التكرار في المتن المدروس وطبيعة التكرار الاشتقاقي هو أن تتولى مفردات لها جذر واحد حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك الجذر. كما أن هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي في (أغاني مهيار الدمشقي) قول أدونيس:ـ

أضيع ارمي للضحى وجهي وللغبار
أولد في نهاية الطريق
اصرخ ـ فليصرخ معي الطريق والغبار:
الله ما أجمل أن يضيع بي وجهي وأن أضيع
ممتلئا بالنار
يا قبر يا نهايتي في أول الربيع[2]

فتكرار (اصرخ ـ فليصرخ)، وكذلك (يضيع... أضيع) يعود في كلا الموضعين إلى جذر واحد، فالمذكور من قبل جذره (صرخ)، والمذكور من بعد جذره (ضاع) وهذا الظهور للمفردات المكررة الجذر يعمق دلالة تلك المفردات في سياقه غير أن هناك علاقة بين مجموع تلك المفردات المكررة الجذر، فالضياع يدعو إلى الصراخ، وقد يكون

---

(1) راجع جدول أنماط التكرار : 175 .

(2) أغاني مهيار : 48 .

الصراخ بفعل الضياع وفي هذا ما يسهم في إثارة المتلقي ودعوته لإطالة النظر وبناء النص على هذا المنحى التكراري.

وقد لا يظهر هذا النوع من التكرار على هذه الهيأة التي تتجاور فيها المفردات المكررة الجذر ومثال ذلك قول أدونيس في (الأشياء)[1]: ـ

لو أنني اخترق الجرح إلى الجريمة
لو أنني أموه الرايات والجنون
لكان لي قبعة الإخفاء.
لكنت في النصر وفي الهزيمة
اقتحم الحلم على الجفون
أكون في الأرض ولا أكون.

فتتواتر الأفعال المشتقة من فعل الكينونة (كان): ـ (= كان، كنت، أكون، أكون) جاء من خلال سياق ما وردت فيه يكشف عما تريد الذات لنفسها من كينونة التمويه والإخفاء لعبة تعتمد في النصر والهزيمة، حتى تكون أو لا تكون.

6) التكرار الطرفي[2]

وفيه يعتمد الشاعر على تكنيك معين وهو ((أن يجعل الشاعر قافية بيته الأول أول بيته الثاني))[3] ولقد أسمى أهل البلاغة ولاسيما العاملين بالشعر منهم هذا اللون من التكرار بـ(تشابه الأطراف)[4].

---

(1) أغاني مهيار : 131 .

(2) يسمي محمد كنوني هذا النوع من التكرار بتكرار الصدارة ورأينا تسميته بالتكرار الطرفي لان القدماء التفتوا إليه ونعتوه بتشابه الأطراف ، ينظر حسن التوسل : 320 .

(3) نفسه .

(4) نفسه .

وحقق هذا اللون من التكرار أدنى مستوى في الحضور قياسا بغيره من ظواهر التكرار المعروضة من قبل. وتبلغ نسبة التكرار الطرفي (1.232 ٪)، وإذ كان مجموع ما يشكل هذه النسبة هو (ست) حالات فان (اثنتين) منهما أفعال وما بقي أسماء، ومن أمثلة هذا اللون من التكرار قول الشاعر في (لغة المسافة) إذ يقول: ـ

ورجعت، وقيل نسيت هناك
من دهشة، خطواتي
خطواتي ؟ بلى وكأني أراها
حرة نتنقل بين الشرايين بين الرئات.

وإذ انتهى الشطر الثاني من النص ا لآنف بمفردة (خطواتي) فقد ابتدأ الشطر الثالث بنفس المفردة المذكورة. وهذا التشكيل المكاني لهذه المفردة (خطواتي) تعكس ثيمة النص القائمة على الاسترجاع الذي تمارسه الذات حلميا من خلال هذه الصورة السريالية المعروضة إذا أخذنا بنظر الاعتبار أننا بفعل الخطوات نمارس التنقل بين الشرايين بيين الرئات. وكأننا بالشعر حينما كرر (خطواتي) وفق هذا التشكيل الهندسي في جسد النص أراد تجسيد معنى الرجوع من خلال إعادة ما انتهى به في داخل نفسه.

وقد لا ينسحب هذا التأويل على مجمل حالات هذا اللون من التكرار غير أن هذا الإلحاح على بعض المفردات وإيرادها وفق هذه الصياغة يهيئ للمتلقي صورة اثر جلاء لان الشاعر إنما يلح في التكرار ليجد من يصغي إليه، وعلى عاتق المتلقي نضع هذه المهمة لا ليتخيل ما يلح الشاعر على ترديده وإنما ليتخيل تشكيل ما يردد الشاعر طرقه على صعيد الفكرة والصورة ولاسيما إذا كانت هناك فكرة مركزية يعرض الشاعر من خلالها نصه، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة (الجرح)[1]: ـ

---

(1) أغاني مهيار: 42.

الورق النائم تحت الريح
سفينة للجرح
والزمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجرح
والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول الصبر
بين حوافي حبنا وموتنا، والجرح
إيماءة والجرح في العبور.

وهنا إلحاح في إظهاره مفردة الجرح إذ جاءت بأبعاد مكانية منتظمة في جسد النص سواء عن طريق آلية التكرار الذي نحن بصدده أو من خلال تكرار النهاية، فان ذلك يسهم بترسيخ دلالة الفكرة (الجرح) لا بما تواضع عليها وحسب، وإنما بترسيخ الدلالة المقترحة التي ينشدها النص ويعمل على سبر غورها، فالجرح سياقا جاء مقرونا بـ (السفينة، البحيرة، الجسور، العبور). ولاشك أن هناك علاقة بين كل زوجين من هذه القرائن، فالسفينة قد تمارس فعلها بما هو من جنس البحيرة، والجسور هي الوسيلة المهيأة للعبور، فالذات تمارس من خلال السفينة والجسور إكساب مفردة (الجرح) دلالة تضاف إلى دلالتها التاريخية التي تسهم المعاجم في إظهارها.

خاتمة بنتائج البحث

يمكن القول إن البحث في أوسع نتائجه كان محاولة في تأسيس منهج تطبيقي لما يمكن اختزاله من مستوى صوتي في المنهج الأسلوبي أو ما يسمى بالأسلوبية الصوتية.

- ومن هنا كان من واجب التمهيد أن يعرض لإشكالية البحث عن الأسلوبية الصوتية فيما هو مكتوب وتوصل إلى ذلك من خلال اعتماد النظام الصوتي في اللغة وما يفرزه ذلك النظام من سمات صوتية على صعيد الإخراج والصفات.

ويمكننا أن نذكر بأهم نتائج فصول البحث وعلى الوجه الآتي :ـ

نتائج الفصل الأول

- وقع اختيار أدونيس على وزن الرجز، فكان الوزن الأكثر وضوحا من غيره بالنسبة إلى ما تداوله الشاعر من أوزان (= الرجز، المتدارك، الرمل، السريع، الكامل، المتقارب، البسيط، المنسرح).
- من الأوزان المتداولة ما تداخل في نتاج أدونيس الشعري، وقد ظهر نموذجان للتداخل الأول مقطعي والثاني سياقي.
- ظهرت نصوص ذات طابع دائري القراءة على صعيد التشكيل التفعيلي المتعانق الذي عكسه التآلف الدلالي بين البداية والنهاية.
- التأسيس لما أسميناه بـ (الاستنشاق الصوتي ـ الدلالي) و (الانتشار الصوتي ـ الدلالي).
- أما في مبحث المستوى التفعيلي

- كانت (مستفعلن) أكثر المقاييس الصوتية استخداما، ولا غرابة فهي المشكلة لكامل الصورة الأفقية لوزن الرجز (= مستفعلن × 3) الوزن الأكثر حضورا من غيره ولأنها كذلك تشكل ثلثي الصورة الأفقية للسريع (مستفعلن × 2 فاعلن).
- ان استخدام أدونيس لـ (مستفعلن) بوصفها أكثر المقاييس الصوتية يتأتى مما تتمتع به هذه التفعيلة من سخاء إيقاعي فهي تهيئ فرصة الوقوف ـ الذي يميل إليه أدونيس في أي وقت يريده.
- كشف البناء الذري للتفعيلات المتداولة (مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، فعولن، مفعولات) ـ من خلال هيكلية المتحرك والساكن المترتبة على هذه التفعيلات في صورتها المعيارية وفي صورتها التحولية الناجمة عن تعدد الصياغات العروضية.
- كشف التشكيلات الزمنية للتفعيلات المتداولة من خلال الكشف عن صورها الموسيقية
- اتضح أن طبيعة التشكيل الزمني للصور التفعيلية يرتبط بدلالة ما تحمله المفردات من هيئات عروضية وموسيقية سلبيا وايجابيا.

نتائج الفصل الثاني :.

- اظهر جدول أصوات الروي ان (الراء واللام النون والتاء) هي الأصوات الأكثر حضورا من غيرها ترديدا فونيميا لما تتسم به من سلاسة في الأداء ووضوحا في السمع يهيئها أكثر من غيرها لأداء روي النص.
- جدول البحث أصوات الروي من خلال المجاميع المصوتية المترتبة على وفق تقارب المخارج الصوتية أو تقارب مواصفات الأداء الصوتي لها.
- ثم كشف البحث عن تضافر العناصر الصوتية لكل مجموعة في أداء روي النص.

- كانت الكسرة من أكثر مصوتات الروي وهذا يعكس الطبيعة الانفعالية لنصوص (أغاني مهيار الدمشقي).
- قدم المبحث اقتراحا لتنميط القصيدة في ضوء الحركات الإعرابية للروي وظهر استخدام الكسر في القصائد التي يغلب فيها صوت الشاعر (أنا المتكلم) وكان تصويت الروي بالضم يكون في النصوص التي يغلب فيها الغائب (الهو) وكان الضمير (ألانت) هو المغلب في النصوص التي جاء رويها مصوتا بالفتح.
- كشف المبحث من خلال ظاهرتي المد والإشباع في روي النص أن أدونيس يميل إلى صوت الياء مدا و إشباعا.وهذا يتساوق وميله إلى تصويت الروي بالكسر وبعكس الدلالة نفسها.
- كان لدائرة السكون (=5)التي أظهرها أدونيس في معظم نهايات نصوصه مرجعيات نصية في حدود الشكل والتكرار استقصاها المبحث لتأييد أن هذه السمة هي من مستوطنات وعي الشاعر.
- قدم المبحث تفسيرا صوتيا للهاء التي التحقت بكثير من نهايات النصوص غير أنها وان كانت وليدة الوقف على المختوم بالتاء فإنها وظيفيا وتعبيرا تؤدي ما تؤديه (هاء السكت).
- كشف المبحث عن هيكلة قافوية حاول فيها أدونيس استخدام أنماط شكلية على وفق علاقات جناسية يهيئ لتلك الأنماط الكشف عن المغزى الدلالي الذي ترد في سياقه وهو ما كشف لنا عن علاقة المفردات الحاملة لأصوات روي موحد.
- كان نمط القافية المتشابكة هو أكثر الأنماط حضورا (=المتداخلة، المتعانقة، المتقاطعة، المكررة، المتراسلة...)

نتائج الفصل الثالث

- ميز البحث بين التوازي والتكرار بصورة تطبيقية فكان التوازي يعني التعادل على حين يعني التكرار التطابق.
- كشف المبحث الأول عن أنماط التوازي وهي (التوازي النحوي ـ صرفي، التوازي الأحادي، التوازي المتقابل) وكان التوازي النحوي هو أكثر الأنماط حضورا. ثم يليه التوازي الأحادي الذي يتماثل فيه على صعيد السطر الشعري طرفان كل منهما يحمل السمات التركيبية نفسها.
- أما المبحث الثاني فقد كشف عن أنماط التكرار على وفق نسب مجيء تلك الأنماط (=البداية، اللفظي، النهاية، العبارة، الاشتقاقي والطرفي).

المصادر والمراجع

القران الكريم

أولا : الكتب:

أ

- اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري محمد عياد.
- اثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، (من خلال بعض نماذجه): توفيق الزيدي ؛ الدار العربية للكتاب، تونس 1984م.
- الإرشاد الشافي وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدمنهوري على متن الكافي في العروض والقوافي للقنائي، مط مصطفى البابي الحلبي، مصر 1957.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.
- أسئلة الشعر، حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
- أسلوبية البناء الشعري، دارسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية، المعارف، 1999.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عزالدين إسماعيل، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986
- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الاتحاد القومي، لبنان (د.ت).
- الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة كاظم سعد الدين، منشورات أفاق عربية، العراق، 1985.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، القاهرة، دار النهضة العربية، ط 3، 1961.

- أصوات وإشارات، دراسة في علم اللغة، تاليف: أ. كوندر أتـوف، نقلـه عـن الإنكليزية أدور يوحنا، بغداد، وزارة الأعلام، سلسلة الكتب المترجمة ـ 7 -، مطبعة الجمهورية، 1971.
- الأعمال الشعرية الكاملة، لأدونيس، دار العودة، بيروت، 1971.
- أغاني مهيار الدمشقي، منشورات مواقف، بيروت، مطبعة حايك وكمال، ط2، 1970 م.
- الأغنية الفلكورية في العراق، دراسة ونصوص، عبـد الأمـير جعفـر، بغـداد، مطبعة العبايجي، 1975.
- أفكار وآراء في السانيات والاداب، رومـان ياكوبسـون، ترجمـة: فـالح صـدام الإمارة، د. عبد الجبار محمد عـلي، مراجعـة د. مرتضىـ بـاقر، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة المائة كتاب ـ الثانية ط1 1990.
- الإقناع في العروضي وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد، تحقيق الشـيخ محمـد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، مطبعة المعارف، ط1، 1960.
- أنماط الغموض في الشعر العربي الحديث، د. خالد سليمان، منشورات جامعـة اليرموك 1987.
- إيقاع الشعر الحر بين النظرية والتطابق،عبد الجبار داود البصري، مـن بحـوث المريد العاشر 1989.

ب

- بحوث لسانية، بين نحو اللسان ونحو الفكر، نعيم علويـة المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضـل، سلسـلة عـالم المعرفـة، ع 164، الكويت، 1992.
- بناء القصيدة في النقد العربي (في ضوء النقد الأدبي الحديث) د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982.
- البنيـات الأسـلوبية في لغـة الشـعر العـربي الحـديث، د. مصـطفى السـعدني، الاسكندرية، منشأة المعارف، 1987.

• بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

ت

• تاريخ بغداد أو مدينة السلام، الحافظ أبو بكر احمد بن علي الخطيب البغدادي، القاهرة، مطبعة السعادة 1935.
• تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة. الفضاء، التفاعل، د. محمد العمري، الدار العالمية للكتب، ط1، 1990.
• تكرار التراكم وتكرار التلاشي: ظاهرة أسلوبية تطبيق على الشعر العراقي الحديث، د. عبد الكريم راضي جعفر من بحوث مهرجان المربد الشعري الخامس عشر 1999
• تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق محمد سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة، 1971.
• التلقي والتأويل، (مقاربة نسقية)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994.
• تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، بغداد، منشورات وزارة الإعلام 1975.

ث

• الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، بيروت، 1978: 251.

ج

• جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر): كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1974.
• جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، العراق وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر 1980.
• جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980.

ح

• حسن التوسل في صناعة التراسل، تأليف شهاب الدين محمود الحلبي (752 هـ) تحق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر ـ جمهورية العراق وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة كتب التراث، 1980.
• حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث ـ د. خالدة سعيد، دار العودة، ط1، بيروت، 1986.

خ

• الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحق، علي النجار، ط2، القاهرة، مطبعة دار الكتب العربية 1952.

د

• دلالة الإعراب لدى النحاة القدماء، د. بتول قاسم ناصر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999 .
• دراسات في الشعر السوري الحديث، وفيق خنسة، دار الحقائق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1982.
• الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، د. حسام سعيد النعيمي، بغداد، 1980
• دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1976
• الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط3، 1985.
• دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، تونس، 1966.
• دمية القصر وعصرة أهل العصر، ابو الحسن علي ابن الحسن الباخرزي، حلب، المطبعة العالمية، 1930.
• دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دار الرشيد، 1982.

- دينامية النص، تنظير وإنجاز، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.

ر

- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د. علي عبد المعطي البطل، الكويت، ط1، 1982.
- الرمز والرمزية، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط1، 1978.

س

- ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحق، مصطفى السقا وآخرين، 1374 هـ، القاهرة.

ش

- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، 1978.
- الشعر والنغم، دراسة قي موسيقى الشعر، د. رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درر، ترجمة محمد إبراهيم الشوشي، بيروت، 1961.
- شرح المفصل، الشيخ موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي، إدارة الطباعة المنيرية.

ص

- الصحاح، تاج اللغة وصحاحا العربية، إسماعيل بن حمادة الجوهري، (ت393هـ) تحق احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ط4، 1987.
- الصورة الشعرية، سي. دي. لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي، مال الله ميري، سلمان حسن إبراهيم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1982.

ظ

- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري،د. أحمد فتوح احمد،من بحوث المربد العاشر، 1989.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي،(مقاربة بنيوية تكوينية): محمد بنيس،دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) 1985.
- الظواهر الصوتية (التوزيعية، الجناسية، التكرارية) أسلوبيا، ارشد محمد علي، من بحوث المربد، 1999.

ع

- علم الأسلوب (مبادئه وإجرائته) د. صلاح فضل،منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،ط1، 1985.
- علم اللغة العام،فيرديناند دي سوسير،ت: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، بغداد، منشورات آفاق عربية، 1985.
- العروض والقافية ؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر:د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الدين الحنفي،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، 1990.

ف

- الفكر ألبروميثي في الشعر العربي الحديث، تأليف د. علي الشرع، منشورات جامعة اليرموك، 1993.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بغداد، دار الشؤون ا لثقافية العامة، ط6، 1987.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987.
- في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.

• في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط3، 1987.

ق

• قاموس الموسيقى العربية، د. حسين محفوظ.
• قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
• قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

ك

• كتاب القوافي: أبو يعلي عبد الباقي بن المحسن، تحق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، بمصر، 1977.
• كيف تمت هندسة فايروس اسمه أدونيس (بؤس الثقافة) محمد عمراني، الرباط، مطبعة برودار، ط1، 1988.
• الكافي في العروض والقوافي، لأبي زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي) حميد حسن الخالصي، بغداد، مطبعة شفيق، 1982.

ل

• اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.
• لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور (ت711هـ) طبعة مصورة عن طبعة بولاق ن المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت).
• لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص النص، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1988.
• لغة الشعر العربي المعاصر من خلال (أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس، محمد معيد برغل، تونس، منشورات هيلياباك، ط1، 1996.
• لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، الكويت، وكالة المطبوعات، 1982.

• اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.

م

• ماهو النقد، بول هيرنادي، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
• الماركسية والشعر، جورج طومسن، ترجمة خالد القشطني، بغداد، 1959.
• مبادئ النقد الأدبي، إ. أ. ريتشارد، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، مطبعة مصر 1963.
• مجمل اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي (ت395هـ) دراسة وتحقيق زهير عبد الحسن مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1986.
• المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني أبو الفتح عثمان بن جني (ت392هـ) تحقيق علي النجدي والدكتور عبد الحليم النجار والدكتور عبد الفتاح إسماعيل الشلبي، مؤسسة دار التحرير للطبع القاهرة، 1386هـ.
• مهيار الديلمي حياته وشعره، د. عصام عبد علي، بغداد، 1976.
• المعجم المفصل في اللغة والأدب، تأليف د. ميشال عاصي، د. أميل بديع يعقوب، مج1، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987.
• معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986.
• معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1، المكتبة الوطنية، 1986.
• مع الشعراء، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق، ط2، 1980.
• مصطلحات الفارابي الموسيقية إعداد حسين علي محفوظ.
• المفردات في غريب القرآن، للراغب الأصفهاني، المطبعة، بمصر (د.ت).
• مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري (761هـ) تحق د. مازن المبارك، محمد علي حمد الله، دار الفكر، ط2، 1969.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم الأنصاري، تحق، د. جلال الغازي، مكتبة المعارف، 1980.
- المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، د. عبد الصبور شاهين، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1980.
- الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، د. عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1978.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الاشمي، بغداد، مطبعة منير، 1979.

ن

- نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، د. سناء أحمد البياتي، منشورات جامعة قار يونس، 1998.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة من كتب، من الكندي حتى ابن رشد، د. الفت محمد كمال عبد العزيز الروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- نظرية الأدب، رينيه ويلك ـ واوستن وارين، ت: محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.
- النشر في القراءات العشر، أبو الخير محمد الجزري (ت833هـ) تصحيح علي محمد الصباغ، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).

هـ

- الهاء في اللغة العربية، احمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 1989.

و

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابي بكر بن خلكان، تحق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة السعادة، 1949.

ثانيا : الرسائل الجامعية

- الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، ثائر مجيد العذاري، رسالة ماجستير، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، 1989.
- خصائص الأسلوب في شعر العباس بن الأحنف، فرحان حربي البدري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1997.
- الصورة الشعرية عند السياب، عدنان محمد علي المحادين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1986.
- ظاهرة التقابل الدلالي في اللغة العربية، عبد الكريم حافظ العبيدي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية.

ثالثا : المجلات العربية والعراقية

- مجلة المعرفة الليبية 1979.
- مجلة شعر، ع39، السنة العاشرة 1968.
- مجلة اللسان العربي، الرباط، المملكة الغربية، مج17، ج1.
- مجلة جامعة مؤتة، تصدر عن جامعة مؤتة، الأردن، مج12، ع2، 97
- مجلة صلاح الدين للعلوم الإنسانية، ع1، السنة، 1989.
- مجلة اليرموك، مج16، ع2، 1998.
- مجلة الأقلام، ع11، 12، 1989.
- آفاق عربية، ع12، 1992، ع5، 1993.
- مجلة عالم الفكر، مجلة عالم الفكر، مج2، ع3، 1989.
- مجلة فصول، مج7، ع1، 1986.

الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس



9789957760649

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
العراق - بابل - الحلة - هاتف : 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com

دار الرضوان للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - العبدلي
هاتف : 1/5/ 79 36 465 6 962+
فاكس : 41 36 465 6 962+
info@redwanpublisher.com